



الليبريم القراءة مهرجان



نجيب محفوظ

الثورة والتصوف

د. مصطفى عبد الحفيظ



نجيب محفوظ

الثورة والتصوف

د. مصطفى عبد الغنى



مهرجان القراءة للجميع
مكتبة الأسرة

برعاية السيدة / سوزان مبارك

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة التنمية المحلية

وزارة الشباب

التنفيذ

الهيئة المصرية العامة للكتاب

المشرف العام

د. ناصر الأنصارى

الإشراف الطباعى

محمود عبد المجيد

الفلاف والإشراف الفنى

صبرى عبد الواحد

تقديم

- منذ خمسة عشر عاماً أطلقت السيدة الفاضلة سوزان مبارك فكرتها الرائدة عن مشروع القراءة للجميع، هادفة إلى إتاحة فرصة القراءة لجميع أفراد الشعب، بعد أن كانت أسعار الكتب قد وصلت إلى أرقام كبيرة لا تحتملها ميزانية كل راغب فى القراءة والمعرفة.
- ولاشك أن أى مؤرخ للحركة الثقافية فى مصر سوف يتوقف كثيراً عند فكرة هذا المشروع، وأثره الكبير على الثقافة والمثقفين فى مصر فى نهاية القرن العشرين وبداية القرن الحادى والعشرين.
- وقد أسهمت الهيئة المصرية العامة للكتاب فى هذا المشروع «بمكتبة الأسرة» التى تصدر بانتظام منذ أحد عشر عاماً، وتستعد لخطوة أخرى من التطوير فى عامها الثانى عشر.
- لقد قدمت هيئة الكتاب على مدى السنوات من ١٩٩٤ إلى ٢٠٠٤م ومن خلال مكتبة الأسرة بسلاسلها المختلفة ٣١١٣

عنواناً فى مختلف فروع المعرفة، طُبعت منها أكثر من ٣٧ مليون نسخة وطرحتها فى الأسواق بأسعار زهيدة فى متناول الجميع، تبدأ من عشرة قروش وتندرج، ولا تزيد عن ثلاثة أو أربعة جنيهات للكتب الكبيرة الحجم، أو متعددة الأجزاء .

● وهذه الأرقام تعطى دلالة لعدد المستفيدين من القراء، ولعل جزءاً كبيراً منهم من القراء الجدد.

● ولكن المستفيد لم يكن القارئ وحده فقد عادت الفائدة أيضاً على مجموع الكُتَّاب الذين أسهموا فى مكتبة الأسرة، وقد بلغ عددهم ١٣٦٨ كاتباً كما عادت الفائدة أيضاً على المطابع، ودور النشر الأخرى التى شاركت فى المشروع. وبالتالى فالفائدة قد عمّت كل الأوساط الثقافية المهمة بالكتاب.

● وقبل انطلاق مكتبة الأسرة لعام ٢٠٠٥م خلال الشهر القادم نعيد طرح حوالى مائة عنوان فى ثوب جديد، ويُعتبر ذلك مقدمة لانطلاقة أخرى لمكتبتنا.

● فإلى اللقاء مع مكتبة الأسرة ٢٠٠٥م الشهر القادم بإذن الله .

ناصر الأنصارى

القاهرة

مايو ٢٠٠٥

إهداء

إلى :

هند ابنتي

ذكرى لزمن عربى ندى آتٍ يا بُنتي

مقدمة

في البداية ، ثمة توضيح لا بد منه . .
إن هذا الكتاب يهتم - في الأصل - بالمرحلة التي تبدأ من نهاية
الخمسينات حتى نهاية الثمانينات .
من (أولاد حارتنا) حتى (قشتمر)
من عام ١٩٥٩ حتى عام ١٩٨٩
ثلاثون عاماً من الإبداع العبقري الصامت عند نجيب محفوظ لم يتبّه
إليه أحد ، ولم يلتفت إليه أهم نقاد نجيب محفوظ وكتّابه .
هذا توضيح ننطلق منه الى ما بعده



فمن الملاحظ أن النقاد وقعوا ، منذ بداية كتاباتهم عن نجيب محفوظ ، في الثلاثينات ، في
أسر التقسيم المرحلي ، إذ تبدأ لديهم المرحلة الأولى من (عبث الأقدار) عام ١٩٣٥ - تاريخ
الكتابة - وتنتهي عند (كفاح طيبة) عام ١٩٣٧ ، والمرحلة الثانية من (القاهرة الجديدة)
وتنتهي عند (السكرية) - الجزء الأخير من الثلاثية - الذي فرغ صاحبه منه قبل قيام الثورة
بشهور ، لتبدأ بعدها مرحلة ثالثة من (أولاد حارتنا) . . حتى آخر هذه التقسيمات التي لم
تهتم بالكشف عن أرض بكر بقدر ما اهتمت بالتصنيف ، ومن ثم ، دراسة النتاج الأدبي في
هذا الإطار .

وكان من شأن ذلك أن وقع هؤلاء في مأزق التاريخ - أو التأريخ - لأعماله ، ووضمها ، بالتبعية ، في إطارات مذهبية موضوعة سلفاً : تاريخية ، واقعية ، صوفية .. إلى غير ذلك .
يَبْدُ أن أكثر الأخطاء التي وقع فيها هؤلاء إما تحقيق فترة دون أخرى ، وإما تمزيق هذا العالم الإبداعي (الوحدة الفنية) ، والسقوط في فلك الاكتفاء ؛ اكتفاء بتناج محفوظ في هذه الفترة أو تلك ، وكأن الكاتب الكبير أدى دوره في فترة زمنية دون فترة زمنية أخرى .
وهو ما سعيانا للخلاص منه .



لقد كان الهدف الأول هنا دراسة إنتاج نجيب محفوظ في تزامنه Syn. chronizing وفي إطار الوحدة العضوية للعمل وحركته الدائبة ، والسعى لفهم (الإحالة) إلى الرموز العامة التي تحكم هذا العالم الروائي الكبير .

ومن هنا ، تعددت الأسئلة وتحددت الإجابات طيلة فصول عديدة : حول موقف نجيب محفوظ من ثورة يوليو صعوداً إلى رواياته المتوالية : أولاد حارتنا/ اللص والكلاب/ السمان والحريف/ الشحاذ/ثرثرة فوق النيل ا ميرامار/ ملحمة الحرافيش/ ليالى ألف ليلة/ الباقي من الزمن ساعة .. إلى غير ذلك حتى (قشتمر) آخر كتابات الروائي الكبير لما فيها من قضايا مهمة ، وصولاً الى أهم وجوه الكاتب الكبير ، ونقصد به الوجه الصوفي الإيجابي الذي لم يخل عمل واحد منه ، ومن ثم ، رصد العلاقة بين الصوفي والثوري .

لقد كان موقف نجيب محفوظ من الثورة ، أهم المواقف التي لا تحتاج إلى أخذ ورد .

فهذا الموقف لم يحسم حتى الآن .

وكان وعيه بالتصوف من أهم القضايا التي تستأهل تخصيص مساحة تطبيقية ونظرية شاسعة عنها .

وما بين الثورة والتصوف يقف نجيب محفوظ :

ناقداً لا منحاذاً .

شاغراً لا مخفضاً رأسه .

واعياً كأكثر ما يكون الوعى (الممكن) النبيل .



بقيت عدة إشارات خاطفة :

سوف يكون واضحا أنني استفدت في هذا الكتاب بالطرح المنهجي الذي قدمه لوسيان جولدمان حول (الوعي) في كتابه الصغير "Marxisme et sciences humaines, 1970".

كذلك ، فإن النصوص التي اعتمدت عليها هنا لنجيب محفوظ صدرت - جميعا - عدا أولاد حارتنا - عن دار مصر للطباعة ، وقد اكتفيت بالإشارة إليها في السياق مع ذكر أرقام الصفحات .

ولا يجب إغفال الإشارة إلى أن نجيب محفوظ نفسه ، كان أهم (المراجع الحية) بالنسبة إلى ، فقد استفدت كثيرا بلقاءاتي المتوالية معه لعدة سنوات ، وسجلت اعترافاته خلال "محاضر نقاش" استمرت قبل حصوله على جائزة نوبل - ١٩٨٨ - وبعدها .

وقد أثبت ذلك في نهاية الكتاب في شكل (شهادات) .
فأرجو أن أكون وفقت في ذلك .

مصطفى عبد الغنى

الفصل الأول

نجيب محفوظ وثورة يوليو

(١) النقد لا العداء

من آن لآخر تملو نغمة موقف نجيب محفوظ من الثورة ويعود البعض ليحدد هذا الموقف - وهو أقرب إلى الاتهام - في رؤية تتجافى الواقع وتصل فيه إلى درجة تصل إلى العداء من جمال عبد الناصر .

ورغم أن ذلك ليس جديداً ، فإن هذا الموقف / الاتهام ، لكثرة تردده ، كاد يتحول إلى (محاكمة) لنجيب محفوظ نفسه ، وكاد يقف الأديب الكبير ، كما فعل بغيره من زعماء مصر وقادتها ، أمام محكمة أوزوريس في كتابه (أمام العرش) عام ١٩٨٣ .

ومع ذلك ، فلا مناص من إعادة نصب هذه المحاكمة ، أو إعادة مدها . .

يُبد أنه إذا كان نجيب محفوظ ما زال حياً يرزق - أطال الله في عمره - فإن حيثيات الاتهام هنا ستكون مرهونة بموقف الكاتب الكبير لأكثر من خمسين عاماً ، وبوجه خاص في الحقبة الأخيرة ، وحقبة عبد الناصر بوجه أخص . .

ولعل من الأوفق أن نسمي (المحاكمة) كما عني هو أن يسجل ، في عنوانه ، التالي ، في كتابه (أمام العرش) : حواراً معه أو عنه .

وقد يكون سابقاً لأوانه هنا أن نعلن براءة نجيب محفوظ عما نسب إليه في موقفه من عبد الناصر ونظامه ، غير أنه إذا كان الدفاع موقناً ببراءة المتهم (والا ما كان قد قبل هذه المهمة) ، فإنا نعلن ، بداية ، أن موقف نجيب محفوظ يتسم بالوعي الشديد .

وهو وعي يحمل - في الأساس - موقفاً (نقدياً) وليس عدائياً بأية حال .

والمساحة شاهدة دون شك بين النقد والعداء

وهو ما نحاول الآن البرهنة عليه ، لنصل - في موضع آخر - إلى اجتزاء النصوص ومحاولة استبطانها عبر رواية « قشتمر » .

الإحالة إلى الماضي

والواقع أن موقف نجيب محفوظ من ثورة ١٩٥٢ لابد أن يرتبط بالإحالة الى الماضي ، وبالتحديد ، إلى موقفه من ثورة ١٩١٩ .

ولعل سوء الفهم الذى يقتزن بموقفه يعود الى احتسابه على الفترة الليبرالية ، فهو من مواليد عام ١٩١٢ ، أى ، أنه شهد فى سنواته الأولى أحداث ثورة ١٩١٩ ، وانتمى إلى (الطبقة المتوسطة) التى عولت عليها الثورة اساساً ، بل وانتمى إلى فئة (الأفندية) أى ، إلى مثقفى الثورة ، الذين لعبوا دوراً جوهرياً فيها ، حتى إنه أطلق على ثورة ١٩١٩ بأنها ثورة (الأفندية) ، أضف إلى التأثير السياسى التأثير الأدبى والفكرى ، فقد ردد كثيراً أن مرحلة اليقظة فى هذه الفترة الليبرالية جاءت بالنسبة إليه على أيدى أساتذة التنوير طه حسين والعقاد وسلامة موسى والمازنى وهيكىل وبعد فترة أسهم فيها كل من محمود تيمور وتوفيق الحكيم وبحبى حتى إذ سعى فترة التأثير بأنها (مرحلة التحرر من طريقة التفكير السلفية . .) (فؤاد دواره ، عشرة أدباء ، الهلال ٧/ ١٩٦٥ ص ٢٦٨) .

والمعروف أنه سجل لنيل درجة الماجستير مع أحد أقطاب المرحلة الليبرالية هو الشيخ مصطفى عبد الرازق .

وقد تطورت سنوات النشأة والتطور إلى إيثار حزب (الوفد المصرى) والإيمان به وبزعيمه وبفكره ، حتى إن حرصه الشديد على قيمتى التحرر الوطنى والهوية المصرية جاء من هذا التأثير .

وقد تحدد انتماء نجيب محفوظ أكثر فى الأربعينات من ارتباطه بيسار حزب الوفد - الطليعة الوفدية - مع محمد مندور وعزيز فهمى وغيرهما من مثقفى هذه الفترة .

معنى هذا كله ، أن نجيب محفوظ كان - وما زال - ابناً باراً لهذه الفترة من تاريخ مصر - الليبرالية - مدافعاً عن أحلامها منافحاً عن تطورها . .

ويجب الإسراع بالقول هنا أيضاً إن هذا الموقف لم يحل دون محاولة

تفهم ثورة ١٩٥٢ ، ومحاولة الاقتراب منها ، غير أنه كان التفهم والاقتراب المرهون (بالوعى) النقدى وليس أسير (الدوجما) الليبرالية القديمة بأية حال

وكان من الطبيعي أن يسفر الوعي (= النقدي) عن (خطاب) محفوظي حاول خلاله الكاتب الكبير أن يحافظ فيه على دور الكاتب الوطني ، فحرص دائما أن يقف عند حدود هذا النقد ، ولا يتخطاه بأية حال إلى منطقة (العداء) .

وعبورا فوق تفسيرات كثيرة ، سوف نحاول أن نبرهن على أن موقف نجيب محفوظ كان موقفا نقديا من ثورة ١٩٥٢ وزعيمها جمال عبد الناصر .

ولعل ما يؤيد ذلك أن محفوظ لم يرفض ثورة ١٩٥٢ صراحة ، أو - حتى - مواربة ، وأن نقده الرمزي لها في الستينات والدايم في السبعينات ، إنما كان يأخذ شكل النقد من داخل التجربة وليس (ضدها) قط ، وإلا ، فمن يستطيع أن يأتي لنا بمثل واحد من أعماله يهاجم فيه الإصلاح الزراعي على سبيل المثال ؟

ومن يستطيع أن يأتي لنا بمثل واحد ، آخر ، يهاجم فيه القرارات الاشتراكية أو مكاسب العمال والفلاحين تحديدا ؟

أو يهاجم رؤى العدالة الاجتماعية وتطبيقاتها التي جاءت بها ثورة ١٩٥٢ ؟

وربما كان المستول كذلك عن الفهم الخاطئ لنجيب محفوظ أنه لم يكف عن الهجوم على سلبيات ثورة ١٩٥٢ منذ أول أعماله في نهاية الخمسينات - أولاد حارتنا - وحتى أحدث أعماله قاطبة - قشتمر - في نهاية الثمانينات

وهو يعني أنه لم يرفض إجراءات عبد الناصر الإيجابية وإن تصدى بالنقد (الواعي) لسلبياته

وهذا مرة أخرى يعنى الوعي « النقدي » وليس « العداء » بأية حال .

البحث عن الطريق

وكما أسلفنا ، فإن هذا الموقف النقدي لمحفوظ من ثورة ٥٢ كان متسقا مع موقفه السابق عليها ، فبينما يمكن أن نعثر على انعكاس فكر الكاتب الكبير من ثورة ١٩ في الثلاثية وحكايات حارتنا بعد ذلك ، كذلك ، نعثر على انعكاس فكره من ثورة ٥٢ بدءا من نهاية الخمسينات حتى الآن .

وهذا يوحى بإشارة هامة ..

فكما رأينا فى أعماله الأولى من الاحتفاء بالديموقراطية والإيثار للقومية المصرية ، وهى من إنجازات ثورة ١٩ ، كذلك فإن أعماله فى الفترة الناصرية كانت تعبر عن افتقاد مثل هذه القيم أو اختفائها ، أضف إلى ذلك ، ما تورط فيه جمال عبد الناصر (وهى وجهة نظر عفووية قابلة للنقاش) فى المغامرات الخارجية فى وقت عانت فيه البلاد من قوى « رجعية » كثيرة حاولت أن تنال من الوطن المصرى .

معنى ذلك أنه كان مدركا تمام الإدراك أن تغيب الديمقراطية وتوارى الهوية المصرية بفعل الحروب الخارجية أو القومية العربية إنما كان لحساب تحقيق العدالة الاجتماعية وإحياء فكرة القومية العربية ، وقبل هذا كان مدركا - وناقدا بشدة - ما أسماه (بمغامرات) عبد الناصر خارج مصر ، وعلى سبيل المثال ، فإن ذلك دفعه ليصرح كثيرا فى السنوات الأخيرة أن هذا يبدد القوة بدلا من تركيز القوة داخل « البت » وكان الأجلنى تسليح البيت وتقويته قبل أن ننطلق إلى الخارج ، وهو ما أعلنه - صراحة - فى أسبوع حصوله على جائزة نوبل على صفحات مجلة (اليوم السابع) .

وقد عبر عن ذلك الموقف - فنيا - طيلة مسيرته الإبداعية إما بالرمز أو التلميح أو التصريح .. وحين نتوقف عند رمز (الفتوة) - أكثر الرموز إثارا عنده - سوف ندرك أنه تلمس فى هذا الرمز (الفتوة) صورة الحاكم ، وهو ما نجده مثلاً فى (أولاد حارتنا) .

إن إعادة إنتاج الدلالة الفنية فى هذه الرواية سوف تضع أيدنا على تفسير مؤداه ، أن « الفتوة » هو الحاكم بشكل صريح ، وهو تصور للحاكم السياسى والحياة المصرية فى الفترة الناصرية ، بل إن قصص نجيب محفوظ القصيرة كانت تزخر بهؤلاء الفتوات الذين يسعون للسيطرة على كل شىء بالقوة والجبروت حتى إن لفظة (الفتوة) كانت ، تعنى ، لديه ، لفظة ، (الديكتاتور) .

الأكثر من هذا أن نجيب محفوظ استبدل بالفتوة (الضابط) صراحة حين تحول الناثر - بعد ثورة ١٩٥٢ - إلى فتوة ، وتحول الفتوة إلى (ديكتاتور) ، ولعل أهم قصصه فى هذا الصدد قصة بعنوان (الخوف) - نشرت بأهرام ٢٢ - ٦ - ٦٢ وقصة « سائق القطار » أهرام ٢٥ / ٩ / ١٩٦٤

وقصة (روبايبكيا) في أهرام ١٨/٩/١٩٧٠ ، تظل أبرز قصصه الواعية في هذا الصدد وأدعائها للنظر ، فان نقده لعبد الناصر اتسم بالوضوح وتوسد غلالة من الرمز بدءاً من الستينات .

ومن هذا فان رواياته يمكن أن تسمى جميعها في هذه الفترة من عقد الستينات بروايات البحث عن الطريق وهي :

— اللص والكلاب ١٩٦١

— السمان والخريف ١٩٦٢

— الطريق ١٩٦٤

— الشحاذ ١٩٦٦

— ثرثرة فوق النيل ١٩٦٧

ففي هذه الروايات كان ثمة بحث دائم عن الطريق ، ليس الطريق الميتافيزيقي فقط (ومحفوظ لم يخف هذا) ، وإنما - وربما قبل ذلك - البحث عن الطريق المفتتة للثورة ، وكان قد بدأ البحث عن هذه الطريق فعلياً منذ رائحته (أولاد حارتنا) في نهاية الخمسينات .

لا نخطئ في هذه الروايات قط الهجوم على الاتحاد الاشتراكي ونقده نقداً صريحاً ، وعارياً من أى تلميح ، كذلك ، فإن رصد مواقف المثقفين وإدانتهم لا تخلو منه رواية في هذه الفترة ، كما أن شجب الإجراءات الدموية العنيفة ضد اليساريين لم تكن لتحتاج إلى برهان خارج النص وداخله .

ويمكن رصد موقف نجيب محفوظ النقدي إبان هزيمة ١٩٦٧ مباشرة ، فبعد أن حذر طويلاً من هذه السياسة التي أودت بنا إلى الهزيمة ، ووقعت بالفعل ، فإنه تلمس ، للتعبير عن الواقع الحزين حينئذ - بعد الهزيمة - كثيراً من الأشكال الفنية المصرية الخالصة وان تسمت بأسماء أخرى .

فهو أول من استخدم هذا « العبث » الصارخ ، وهو أول من استخدم هذه الصور « الكافكاوية » القائمة ولما يرحل عبد الناصر بعد .

وهو أول من عبر عن هذا كله في قصصه القصيرة التي دفع إليها دفعا للتعبير عن اللحظة

القاسية فنشرها فرادى بالاهرام قبل أن ينشرها في مجموعتي (تحت المظلة) و (خسارة القط الأسود) بعد ذلك

كما نستطيع أن نعثر على إرماسبات تسجيلية ووثائقية لهذه الفترة في أعمال أخرى طيلة السبعينات من أمثال (حكاية بلا بداية أو نهاية) و (المرايا) .. إلى غير ذلك ..

ومن الملاحظ هنا أن محفوظ لم يتناول (بالنقد) لفترة عبد الناصر وحده طيلة السبعينات ، رغم أن أفكاره كانت متسقة في بداية هذا العقد مع السادات وسياسته ، ذلك لأن عصر (الكرنك) كان قد انقضى تماما مع وضوح سياسة السادات السلبية باتجاهه نحو القوى الليبرالية ، وتحويل الطاقة والمقدرات المصرية إلى العجلة الرأسمالية سياسياً واقتصادياً ، عقب إجهاض نتائج حرب ١٩٧٣ .

وليزيد من توضيح موقف محفوظ من العصور الثلاثة التي عاشها : العصر الليبرالي والعصر الناصري والعصر الساداتي ، لا بد أن نقف وقفة خاطفة لتتعرف على ذلك من خلال مسيرته الفنية .

بين الزعماء الثلاثة

ربما كانت الثلاثية أهم أعماله فاطبة قبل ثورة ١٩٥٢ اذ رصد خلالها الواقع المصري بين ثورة ١٩١٩ وحتى نهاية الحرب العالمية الثانية ، غير أن رواية (قصر الشوق) الجزء الثاني من الثلاثية تصور أكثر من غيرها هذا الواقع ، ويوجه اخمص سعد زغلول ، فقد أبدى محفوظ كثيراً من الحزن والألم الهائلين حين بلغه وفاة سعد زغلول. وهوما يصور ارتباطه الوثيق بهذه الثورة وانجاراتها

وأذكر انني ما من مرة التقيت به ، واقترب الحديث من منطقة رحيل سعد ، حتى فوجئت بأن نجيب محفوظ يعترف لي في كثير من الشجن واللوعة بأن

« - حزني على موت سعد زغلول زاد بكثير على حزني لموت والدي » .

وقد اعترف لي كذلك ، أنه بكى يومها على سعد بكاء حاراً لم يعرفه طيلة حياته ..

أما في كتابه (الباقي من الزمن ساعة) الذى كتبه بعد رحيل عبد الناصر بسنوات (صدر عام ١٩٨٢) ، فإنه يلاحظ فيه ، أنه وإن نقد الفترة الناصرية وأدان كثيراً من مظاهرها ، فإنه كان متعاطفاً كثيراً مع الناصريين ، بل لم يتخذ موقفاً « عدائياً » قط من أولئك الناصريين ، ففكرهم كان شديد الوضوح ، عُبِّرَ عن نفسه وخلال أجياله تعبيرا صريحا ، ويمكن أن نجازف بالقول هنا إنه أظهر الناصريين بصورة تصل إلى حد الإشراق الشديد .

أما موقفه من السادات بعد ذلك واثناؤه ، فإنه يبدو واضحا شديد الوضوح في هذه الرواية (الباقي من الزمن ساعة) غير أنه يبدو أكثر وضوحا في رواية أخرى هي رواية (يوم قتل الزعيم) ، حيث رسم — روائيا — جوا مفعما بالفساد والعرب والشقاق المفروشة والغلاء والهجرة وضياح الشباب والنصر الذى يتكشف بعد سلام (كامب ديفيد) ويتحول إلى تسليم . . وما إلى ذلك من سلبيات عصر السادات الذى أودى في النهاية به .

معنى ذلك ، أن محفوظ وإن بدا ابنأ باراً لسعد زغلول وثورته ، فإنه بدا ناقداً واهياً لعبد الناصر ونظامه ، مؤيداً ، فنقاداً ، لأنور السادات ومؤسساته .

غير أنه إذا كانت المسيرة الإبداعية تمثل موقفاً (لا واهياً) لفكر الكاتب ، فإن كتابات محفوظ ونثره المباشر تخلف لنا مساحة واهية شامعة لتحديد هذا الموقف تحديدا نظاميا ظاهرا .

وهذا التحديد الأخير — الواحى — يمكن أن نجده يتوزع في أحاديثه الكثيرة التى أدلى بها في السنوات الأخيرة ، وفي أفكاره المتوالية المتتلفة في باب (وجهة نظر) التى تنشر بالأهرام صبيحة كل خميس وكذلك في بعض كتبه ، لعل من أهمها ، على الإطلاق ، كتابه الملحوظ أمام العرش (الذى اختار له عنوانا ثانيا هو (حوار مع رجال مصر من مينأ حتى أنور السادات) ونشرته مكتبة مصر في خريف ١٩٨٣ .

وقد حرص محفوظ أن يولى جمال عبد الناصر — من بين أهم رجال مصر — حيزا كبيرا في حواراته التى اتخذت شكل (محكمة) .

محكمة جمال عبد الناصر

المحكمة كانت تعقد في قاعة العدل ويجلس في صدرها أوزوريس في عرشه الذهبى ،

وللى يمينه لينيس على عرشها ، وللى يساره حورس على عرشه ، بينما يتربع قريبا منه كاتب
الالهة .

والمحاكمة التى تعدد كما نجيلها الفراغة فى أوراق البردى حوفا محفوظ ، خلال شكل فى
فى شكل (حوار) لإبداء الرأى الذاتى فى هؤلاء الزعماء .

وما يهمنى فى هذه (المحاكمة) هو موقف نجيب محفوظ من جمال عبد الناصر بوجه خاص
لثلاثا تحتل الرأى ويتعدى تحديد الموقف الصحيح .

إن نجيب محفوظ — هنا — وهو ولدى سابق ، يحرص على أن يتبوا جمال عبد الناصر مكانة
عالية أمام العرش ، وحين يدعو أوزوريس للكلام يقول (ونعتذر عن نقل العبارة الطويلة التى
قالها محفوظ على لسان عبد الناصر لأهميتها) :

(— أنتهى إلى قرية بنى مر من أعمال أسبوط ، ونشأت فى أسرة
فقيرة من أبناء الشعب فكابدت مرارة العيش وشظفه ، ونخرجت
فى الكلية الحربية عام ١٩٣٨ ، واشتركت فى حرب فلسطين ،
وحوصرت مع من حوصر فى الفالوجا ، وقد هالتى المهزومة ،
وهالتى أكثر جدورها الممتدة فى أعماق الوطن ، فخطر لى أن
أنقل المعركة الى الداخل حيث يكمن أعداء البلاد الحقيقيون ،
وانشأت فى حذر وسرية تنظيما للضباط الأحرار ، ورصدت
الأحداث انتظارا للحظة المناسبة للانقضاض على النظام
القائم ، وقد حققت هدفى فى ٢٣ يوليو ، ثم تتابعت إنجازات
الثورة مثل إلغاء النظام الملكى واستكمال استقلال البلاد بالجلالة
الناسم ، والقضاء على الاقطاع بإصدار قانون الإصلاح
الزراعى ، وتبصير الاقتصاد ، والتخطيط لإصلاح شامل فى
الزراعة والصناعة يستهدف غير الشعب وتذويب الفوارق
الطبقية ، وبيننا السد العالى وأنشأنا القطاع العام متجهين نحو
طريق الاشتراكية ، وكونا جيشا حديثا قويا ، ونشرنا الدعوة

للوحدة العربية ، وساندنا كل ثورة عربية أو أفريقية ، وأمنا قناة السويس فكانا منارة وقدوة للعالم الثالث كله في نضاله ضد الاستعمار الخارجي والاستقلال الداخلي ، وحظى الشعب الكادح في عهدي بعزة وقوة لم يعرفها من قبل ، ولأول مرة يشق طريقه إلى المجالس التشريعية والجامعات ويشعر بأن الأرض أرضه والوطن وطنه ، وقد تربصت بي قوى الاستعمار حتى أنزلت بي هزيمة منكرة في ٥ يونيو ١٩٦٧ فزلزلت العمل العظيم من جذوره وقضت عليه بما يشبه الموت قبل موافاة الأجل بثلاثة أعوام ، وقد عشت مصريا عربيا مخلصا ومت مصريا عربيا شهيدا) - ص ١٩٢ -

ويتدخل في الحوار (= المحاكمة) عديد من رجالات مصر كميناء وخوفو وأحوتب وزير الملك زوسر وغيرهم حتى جاء دور سعد زغلول ومصطفى النحاس ليصب الاتهامات على جمال عبد الناصر ، إذ قال سعد زغلول ضمن ما قال موجها حديثه لعبد الناصر :

(- . . جاءت ثورتك فتخلصت من الأعداء وأتممت رسالة الثورتين السابقتين ، وبالرغم من أنها بدأت كاتقلاب عسكري إلا أن الشعب باركها ومنحها تأييده ، وأن بوسعك أن تجعل من الشعب قاعدتها وأن تقيم حكما ديموقراطيا رشيدا ، ولكن اندفاعك المضلل في الطريق الاستبدادي هو المسئول عن جميع ما حل بحكمك من سلبيات ونكبات) - ١٩٦ -

وأضاف مصطفى النحاس :

(- أغفلت الحرية وحقوق الإنسان ، ولا أنكر أنك كنت أمانا للفقراء ، ولكنك كنت وبالا على أهل الرأي والمتقنين وهم طليعة أبناء الأمة ، انهلت عليهم اعتقالا وسجنا وشقا وقتلا . .

و . . وأفسد الاستبداد عليك أجمل قراراتك ، انظر كيف فسد
التعليم ، وتفسخ القطاع العام ، وكيف قادك التحدى للقوى
العالية إلى الهزائم المتخجلة والحسائر الفادحة) - ١٩٧ -

واذن ، تتلخص اتهامات رجال العصر الليبرالى - ونجيب عفوفاً أحد مثقفيه المتنورين - فى
عدة سلبيات يمكن أن نعتز عليها فى أعماله الابداعية كلها خلال مسيرته الفنية ، وهى تلخص فى
هذه النقاط (= اتهامات) لعبد الناصر فهو :

١ - أهمل الديمقراطية

٢ - أهمل حقوق الإنسان

٣ - أهان المثقفين وهزمهم

٤ - أفسد التعليم والقطاع العام

والذى يقلب هذه الامور قليلا يكتشف أنها سلبيات تواجه الوجه الآخر لإيجابيات العهد
السابق ، فسعد زغلول كان - على الأقل فى نظر مثليه - حريصا على قيمه الديمقراطية (وإن
كان ذلك مشكوكا فيه) ، كما أن عصره لم يغفل حقوق الإنسان أو أهان المثقفين أو أفسد
التعليم . . إلخ (وإن كان ذلك أيضا فى حاجة لمراجعة) .

هل أن التعليم يمكن أن يهب لنا قناعة أخرى ، هى ، أن الحياة الديمقراطية ازدهرت فى
عديد من فتراتنا قبل الثورة فى وقت أهملت فيه القضية الاجتماعية إلى درجة كبيرة ، وفى
المقابل ، يمكن أن يقال ، إن الحياة الديمقراطية اختفت أو كادت فى الفترة الناصرية فى وقت
ازدهرت فيه قيمة العدالة الاجتماعية إلى درجة كبيرة .

ومع ذلك ، فإن جمال عبد الناصر ترك ليدلى برأيه ، وهو رأى يأتى على لسان محفوظ أكثر منه
على لسان عبد الناصر أو تعبيراً عن فكره ، يقول عبد الناصر :

(لقد نقلت وطنى من حال إلى حال كما نقلت العرب وسائر
الأمم المغلوبة على أمرها ، وسوف تعالج السلبيات حتى تزول
وينساها الزمن ويبقى ما ينفع الناس ، وعند ذلك يقر الناس
بمعظمى الحقيقة) - ١٩٧ -

وخلاصة ذلك كله أن نجيب محفوظ في دفاعه أو اتهامه (أمام العرش) كان صاحب وهى نقدى خلاق ، فهو وإن أشار إلى السلبيات ، فإنه لم يخف الإيجابيات ، وهو وإن اتهم عبد الناصر (بالديكتاتورية والمغامرات الخارجية) وهما أكثر اتهامين أولاهما أهمية كبرى فى كل أعماله ، فإنه لم ينس قط ، وأنى له أن ينسى ، أن عبد الناصر حرر الإنسان المصرى بتعبيره من (الاستعمار والاستغلال والفقر) .

ولعله لا يخلو من معنى هنا أن أوزوريس قال لعبد الناصر فى نهاية هذه (المحاكمة) تلك العبارة الأخيرة بعد الإشارة إلى الإيجابيات والسلبيات بالحرف الواحد : —

(. . . بالنسبة لأنك أول من يجلس على عرش البلاد من أبنائها ، وأول من ينقص الكادحين برعايته فلننا نسمع لك بالجلوس بين الخالدين لحين انتهاء المحاكمة) . — ١٩٨ —

(٢) الحياض الروائى

زاد سوء فهم موقف نجيب محفوظ ، خاصة ، بعد حصوله على جائزة نوبل (.)

وهذا الفهم تمثل فى اتهامات عديدة ، كان أغلبها يسعى للتدليل على هذا الموقف من داخل رواياته ، إما باجتزاء نصوص من سياقها ، أو بفصل عديد من الشخصيات فى إطار عام فى محاولة للنيل من (وجهة النظر) الموحدة للروائى الكبير .

ورغم أن موقف نجيب محفوظ لم يكن ليزيد عن النقد الواعى لما كان يحدث حوله ، فإن من تصدى لاتهامه ، راح يلصق به تهمة العداء السياسى السافر ، ويستدل بالمبارات والنصوص المتحولة من سياقها ومحاولة استنطاقها .

وقد زادت هذه الاتهامات فى الفترة الأخيرة ، من حياته ، واتسعت دائرة الحوار فيها بين مؤيد ومهاجم ، وقد استخدم جميعا وقودا للمعركة هذه الشخصيات الروائية من حيث علاقتها بصاحبها ، حتى إن أحد المدافعين عن نجيب محفوظ راح يسأل مستنكرا :

(هل المؤلف فى صياغته لأنماط مختلفة من الحوار ، تنطق بها الشخصيات التى ابتدعها ، يعبر بالضرورة عن أفكاره الخاصة ، بحيث لا ينطق هذه الشخصيات بالأقوال التى يعتبرها معبرا عن آرائه)

وعلى هذا النحو ، طرح النقاش الطويل قضية من قضايا النقد الفكرى العربى قاطبة ، وهى ، قضية (الحياض الروائى) ، التى راحت تعبر عن نفسها طيلة أسابيع على هذا النحو :

– هل الروائي في العمل الأدبي هو الروائي ، المعبر ، الأول عن أفكاره ؟

– وهل العلاقة بين المؤلف وشخصياته تبيح لإحدى هذه الشخصيات أن تخرج عن الإطار

العام للعمل الفني الذي حدده الروائي بحيث تكسر (بوليفونية) – تعدد أصوات – هذا العمل ؟

– وبناء على ذلك : ما معنى الحياد الروائي ؟

هل هو أن يكون الروائي مع (كل) شخصياته أم مع بعضها حين يعبر أى منها عن توجهه
بعينه ؟

– وهل ثمة علاقة بين الحياد الروائي والسيرة الذاتية للراوى في إطار التعبير الذاتي ؟

والواقع ، فإن تبسيطاً للقضية أن نتحدث عن جانب دون جانب آخر في هذا الأمر ، ذلك ، لأن الحياد الروائي للكاتب يظل دائماً هو البنية الظاهرة في جبل الثلج العائم في أى عمل ، أما الجزء الأكبر ، المختفى تحت السطح ، وهو ما يطلق عليه البنية العميقة Structure Profonde في تفسير هذا الحياد الروائي فنياً ، فإنه يكون كالمها للتعبير عن هذه القضية والتعرف على ملاساتها

وإذن ، يكون علينا هنا أن نقرب من مستويين للفهم :

– البنية الخارجية

– البنية الداخلية

ففي البنية السطحية تتحدد الأصوات وتتناثر

وفي البنية العميقة تتحدد الأصوات لتتعدد ، في نهاية الأمر ، عند ضوء واحد ، هو ، صوت

الراوى « ووجهة نظره » .

وإذا كان ذلك ينطبق على الأعمال السابقة لمحفوظ ، فهو ينطبق ، بالضرورة ، على أحدث

أعماله وأشهرها : رواية (قشتمر)

فلنتقل إلى بعض هذه الأعمال ، السابقة ، من حيث العلاقة بين الراوى والشخصيات قبل أن نصل إلى رواية (قشتمر) آخر هذه الأعمال ، على اعتبار ، أنها (نموذج) ملحوظ كثر اللجوء إليه من قبل من اتهم نجيب محفوظ في الفترة الأخيرة . لنرى من خلالها طبيعة هذه العلاقة بين الراوى والشخصيات . .
أو لرصد طبيعة هذا الحياد الروائى . .

٢- الحياد : قبل قشتمر

تباينت درجات الحياد الروائى فى المرحلة الأولى من حياته ففى روايات : صبت الأقدار/ رادوبيس/ كفاح طيبة (١٩٣٩/١٩٤٤) كان صوت الراوى يعلو ، يصنع الأحداث ، ويعلق عليها بشكل مباشر مما لا يدع مجالاً لشك بتأكيد الحيادية .
وهو ما نلاحظه - بشكل ما - فى ، الروايات الاجتماعية لهذه الفترة : القاهرة الجديدة/ خان الخليلي/ زقاق المدق/ السراب/ بداية ونهاية (١٩٤٦/١٩٤٩)

غير أنه يلاحظ ، فى المرحلة التالية ، مرحلة الثلاثية (١٩٤٩/١٩٥٢) براعة أكثر فى الاحتفاظ بالحياد الروائى ، إذ خفض صوت الروائى قليلاً ، وراح يستبدل بالصوت العالى روح النص الذى يشع فى كل مشهد من المشاهد ، وقد أضاف إلى ذلك فى الجزء الثالث من الثلاثية - قصص الشوق خاصة - البراعة فى رسم الشخصيات وتوظيفها فى إطار فنى واحد ، وأضاف إلى ذلك كله تقمصه لشخصية كمال حتى ليتمكن القول إن كمال جاوز النمط المعروف فى النقد المعاصر (حامل الأفكار) إلى نمط أكثر قرباً من السيرة الذاتية وهو ، نمط (صاحب الأفكار) .
فى المرحلة الأولى نجد فكر محفوظ وقد بدا تابعاً للموقف التسجيلى فى تداعياته التاريخية والاجتماعية .

فى المرحلة الأخرى بدا تابعاً من هذا الواقع مؤثراً فيه صانعاً (أنظومة) فنية متطورة .

وهذا يفسر كيف أن الراوى فى المرحلة الأولى وقع فى عدة أخطاء تلاشأها فى الأعمال التالية ، وعلى سبيل المثال ، فهو فى (عبث الأقدار) يسقط فى كثرة التفاصيل دون أن يلقى ذلك فى مصب الرؤية الفنية ، وهو ما يحدث بشكل ما بعد (عبث الأقدار) فى كل من (رادويس) و (كفاح طيبة) ، فنحن أمام بطء فى الحركة لا يبرره حرص على الحيدة الروائية أو امتدادها ، ونحن أمام خطأ التطرف فى تقديم الشخصيات المتنافرة التى تبعد عن الانسجام مع روح العمل ، ذلك أن الشخصيات المصرية شخصيات طيبة شجاعة بينا الشخصيات المعادية شريرة ، متهاوية ، وهو ما انعكس بشكل كبير على الأسلوب سواء البلاغة الشكلية أو الألفاظ الثقيلة غير الموحية .

أما فى مرحلة (الثلاثية) فقد استخدم ما من شأنه الحفاظ على الحياء العلمى بشكل أكثر تطورا من أجل تأكيد ما يردده .

لقد كان نتاج خبرة الراوى التى زادت آتية من أنه استخدم أساليب فنية متعددة استخداما ذكيا لإبراز عناصر وأبعاد الصراع بين القديم والجديد ، ومن أهم هذه الأساليب : الحوار والمونولوج والسرد والتقرير .

لقد استخدم تقنية بارعة لإحداث تفاعل ، طبيعى ، منطقى ، بين الشخصيات والأحداث ، ولم يغفل عوامل أخرى كثيرة مثل تداخل الأزمنة وتداخل الذاكرة وتطور الواقع الاجتماعى والسياسى مع السعى للتأثير فى الشخصيات من بداية الثلاثية حتى نهايتها .

ويلاحظ أنه مع خفوت صوته المباشر راح يعبر عن هذا الصوت داخل العمل بتلمس « وجهات نظر شخصيات بعينها ترى الأحداث والشخصيات الأخرى وحركة الزمن » وبالشكل الذى يحرص على تأكيده .

ومن المسلم به أن براعته تبدت فى أن تلك الشخصيات كانت تمضى فى « تعدد » منسجم انسجاما خالصا ، ونفس هذه البراعة هى التى أدت إلى « امتناع الراوى عن إصدار الأحكام العامة المنفصلة عن منظور الشخصيات والأيدىولوجية » تلك الأحكام التى تشبه الحكم وجوامع الكلم ، ويمكنها أن تقف مستقلة عن النص - إذا انسلخت عنه - وتختلف الثلاثية فى ذلك عن تقاليد الرواية الواقعية « سيزا قاسم ، بناء الرواية ، هيئة الكتاب ١٩٨٤ ص ١٣٦ » .

وهو ما يدفعنا للتوقف من آن لآخر عند شخصية (كمال) قبل أن نشير إلى بقية الشخصيات .

إن اهتمام نجيب محفوظ بكمال - من بين الشخصيات الرئيسية في العمل - يبدو مركزا ، وقد تكون بعض الشخصيات الأخرى (الرئيسية أو الفرعية) مكملة للخط الرئيسى لشخصية كمال ، وهوما يبدو في علاقات كمال مع أبيه ، مما يحدد مناطق الظل التي تأثر فيها بوالده ، وعلاقاته بأخواته البنات مما يؤكد سداخته وطيبته ، وحتى علاقاته بأخيه فهمي (مريم) مما يؤكد موقفه الذي ينم عن طفولة غير عابرة ،

وهذا كله يسهم في تشكيل الشخصية ويعمق دلالاتها .

ويضاف إلى ذلك كله - للتدليل على الحياد الروائي في الثلاثية - أن صاحبها لم يتحيز لمنظومة قيم أى من الشخصيات سواء الإيجابية منها أو السلبية - في بناء عالم موحد الروح أو عالم متطور في اتجاهه حتى يمكن للقارئ أن يتنبأ فيه بمصير الشخصيات نتيجة تصرفاتها أو تكوينها في ظل قيمتها الخاصة ، فهو لم يعاقب الشرير أو يجازى المخطيء ، وما إلى ذلك .

وهذا يمكن أن يقال في أكثر من مستوى للتحليل النفسى بحيث يمكن القول باطمئنان إن محفوظ وفق إلى درجة كبيرة في توظيف الحياد الروائي واستخدامه استخداما بارعا .

وهو ما يفيد في النهاية من توظيف (الراوى) - العارف بكل شيء - توظيفا فنيا .

ومن هنا ، يمكن القول إن المرحلة التي تنتهى بانتهاء الثلاثية (عام ١٩٥٢) - وهو تاريخ كتابة « السكرية » - يكون محفوظ فيها قد التزم الخط الكلاسى فاستعاد به كل منجزات الرواية الغربية بما فيها من توظيف (الراوى) توظيفا جيدا ، وهو ما سيبدو أكثر وضوحا في أعماله التالية .

إننا في رواية (أولاد حارتنا) ١٩٥٩ أمام تطور مرحلة جديدة ، راج خلالها يحطم كل الأساليب الكلاسية في مقابل أساليب أخرى ، مغايرة ، بما فيها من حرص واضح على خاصية (الحياد الروائي) ، وهى خاصية استخدمها محفوظ استخداما لا يجب إغفاله .

لقد تمحدد (الحياء الروائي) هنا ببواعث كثيرة وطورته أحداث كثيرة أخرى .
لم يكن العصر فقط هو المسئول عن ذلك الحياء وتعميق رموزه في إطار فني ، وإنما كان الدافع
الذاتي عند محفوظ هذه المرة ، هو الذي دفع به ، أكثر ، إلى آفاق أخرى .

الراوي في (أولاد حارتنا) يظهر جلياً منذ البداية .

إن نجيب محفوظ. (= الراوي) يقول بصراحة في افتتاحية الرواية :

(-- هذه حكاية حارتنا)

ويعضى في توظيف هذا الحياء ، المراوغ ، حين يقول بعد قليل :

(-- إن أحد الشخصيات قال لي : إنك من القلة التي تعرف

الكتابة ، فلماذا لا تكتب حكايات حارتنا)

والراوي لا يكتب بضمير (المتكلم = أنا) في صراحة ، وإن كان لا ينكر ذلك ، وإنما
يتناثر ضمير الراوي - المعترف / العارف - في ثنايا الرواية كلها بشكل غير مباشر .

ورغم هذا ، فإن الراوي يظل مسيطراً ، لا يفي ، طيلة النص .

وننتقل من (أولاد حارتنا) إلى روايات الستينات والسبعينات لنرى أن الراوي بدا أكثر
وضوحاً عما قبل .

وهو في هذا كله لا ينكر ذلك ، وإذا فعله ، فمن باب الحفاظ على هذا (الحياء الروائي)
الذي لا يكون حياداً قط ، وإنما هو إصرار على عدم الحياء في كل المواقف .

إنه حين يبدي إصراراً عنيفاً على الحياء ، فإن ذلك معناه ، عدم الإصرار عليه . .

وهذا يصل بنا إلى عدة قناعات أخرى قبل أن نصل إلى روايته الأخيرة (قشتمر) .

إن نجيب محفوظ في المرحلة التي تسبق هذه الرواية يزيد من استخدام ضمير المتكلم بشكل
مباشر ، وهو استخدام يعنى على المستوى الذاتي ضمير (أنا) ، بينما يتجرد من الذاتية ليقترّب
أكثر من المستوى العام (نحن) ، وإن كان لا يوجد فارق يذكر بين الخاص والعام .

وقبل أن نترك (أولاد حارتنا) لابد أن نضرب مثلاً سريعاً للدليل به على تداخل الضمائر بشكل موح ، وغير عابر ؛ إنه حين يقول في (الافتتاحية) خلال السرد (أنا) (٥) لا يلبث أن يعود في اللوحة الأولى مباشرة ليقول (كان مكان حارتنا خلاء) (١١) ، ومن ثم ، يتحول الضمير العام إلى الضمير الخاص ، وبالعكس ، وفي الحالين ، فإن الصيغة الأساسية هنا لا تخرج عن ضمير الراوى ولا تعتمد عنه قط .

وهو ما نجده بشكل ملحوظ مع تغيير مواقع الراوى بين الضمير المباشر والضمير غير المباشر وتعدد الدلالات .

وهذا يبدو أكثر وضوحاً - في روايات الستينات خاصة حين نجد تطابقاً مذهلاً بين شخصية نجيب محفوظ وشخصية وجدى عامر في (ميرamar) ، فيؤكد من خلالها (وجهة النظر) التي يريد بها ، وهو ما نجده بشكل متغاير لكنه ، أكيد ، في شخصية سعيد مهران في (اللص والكلاب) ، وهو ما يبدو في استخدام الضميرين (أنا/ أنت) لدى شخصية واحدة .

إن الراوى في النص الأول - ميرamar - يستخدم أسلوب « الرعى المتتقى » إذا جاز لنا استخدام هذا التعبير ، وذلك في رصد حركة الشخصيات الأربع ، غير أننا لن نخطئ قط في

تصور فكر (الراوى) أولاً ، وهو نفس الفكر الممتد عمقاً بعيداً مثلاً في شخصيته عامر وجدى ، فلما بنا مرة أمام رؤية الراوى ومرة أخرى أمام رؤية (الشخصية الأولى) ، ثانياً ، إذا بنا في مرة ثالثة أمام رؤية الاثنين - الراوى والشخصية - حين يمتزجان ليصنعا معاً هذا (الحياء) الذي يشير إلى توجه محدد .

أما في النص الثانى - اللص والكلاب - فنحن أمام استخدام الراوى وسعيد مهران كذلك - كسابقه - ينقلان لنا هذا (الخطاب) الروائى المحدد ، وهو ما يؤكد استخدام الراوى لأكثر من صيغة ينشأ عنه ذلك التداخل بين الضمائر (أنا/ أنت/ نحن) عندما نستخدم كل تلك الصيغ لتأكيد ذلك الحياء الروائى المزعوم .

وهذا يعنى بدهية معروفة في الرواية المحفوظية خاصة ، فضمائر المفرد عنده تعنى ضمائر الجمع ولكن بدلالة خاصة ، بل إن ضمائر الجمع - في الأصل - تعود إلى ضمائر المفرد ،

« فنحن » كانت من قبل « أنا » ، و « نحن » تعود الى ضمائر المفرد حين نعود بها إلى ما يقع في اللاوعى « أنا » و « أنتم » .. الى غير ذلك مما لا يمنحه تبسيط القراءة .

ورغم أنه يصعب هنا إيراد الضمائر ودلالاتها في أعمال نجيب محفوظ ، فإنه يمكن التوقف ، بشكل أكثر تحريدا ، عند عمل واحد ، وهو رواية (قشتمر) ، فهي الرواية الأكثر تركيزاً لدى نجيب محفوظ ، وهي الرواية التي يستعيد خلالها بهجة أكثر من نصف قرن من الفن الرفيع ، وهي ، قبل هذا وذاك ، أحدث أعماله .

٣- الحيات : قشتمر

السيرة الذاتية هي عنصر مهم في العمل ، إن لم تكن العنصر الأول فيه .

وهو عنصر يستخدم ، ضمن ما يستخدم ، (الحيلة الروائية) ، كنوع من الحذر وعدم السفور في الرأي المباشر ، بهدف استشفاف الأحداث والمواقف .

وهذا العنصر ، وإن بدا ذاتياً محضاً ، فهو يجاوز هذا الإطار إلى إطار عام ، أى أن السيرة الروائية هنا ليست سيرة نجيب محفوظ (الراوى) وحده ، وإنما هي سيرة ذاتية لمصر كلها .

السيرة : العام والخاص

وهذه السيرة وإن بدت ذاتية مكرسة للفردية ، أو التفرد ، فإننا نجد لها مثيلاً في عديد من هذه الروايات التي يغلب عليها الصيغة الذاتية ، وسيطر على أصحابها تقنية الروائي العارف بكل شيء / المعترف .

من هذه الروايات ما يعود إلى العصور القديمة والعصور الوسطى خاصة ومنها ما يعود إلى العصر الحديث .

(لنذكر سرفنتيس : دون كيشوت .. ثم يتحدد هذا الشكل أكثر في القرن التاسع عشر في ليو تولستوى : الحرب والسلام وجورج إليوت في : ميدل مارش ، وستندال : الأحمر والأسود ، وثاكري : سوق القرد ، وستندرج : الطريق إلى دمشق ، ولعل أقرب رواية ذاتية هنا تظل رواية ديكنز : Bleak House) .

وسوف نعثر على ملامح هذه السيرة لنجيب محفوظ في رواية « قشتمر » وفي عديد من الملاحظات الخاصة بالبناء الفني .

والرواية ، باختصار ، وهى أحدث روايات نجيب محفوظ . . تقع أحداثها منذ بدايات هذا القرن خلال عدة شخصيات يقدمها الراوى ، فيتحدد أمامنا خمس شخصيات ، الراوى وأصحابه الأربعة : إسماعيل قدرى سليمان ، صادق صفوان ، حمادة يسرى الحلوانى ، طاهر عبيد الأرملاوى .

وهذه الشخصيات - الخمس - تتفاوت في الطبقات الاجتماعية التى يتنمون إليها ، وأحلامهم - بالتبعية - لكنهم يتفقون ، فيما بينهم في مقهى (قشتمر) . . إنها المكان الوحيد الذى يجمعهم .

ويجب الإسراع بالقول إنه لا يجب أن نعتقد أن الصوت الخامس هنا (= الراوى) ، هو ، صوت عارض ، فمن السهل أن نعرف أنه ، هو ، صاحب السيرة الذاتية ، ويمكن أن يضاف إلى السيرة - فى تعميقها - شخصية (إسماعيل) أقرب الشخصيات إلى قلب الراوى وأثرهم إليه (لقاء مع نجيب محفوظ فى ١٩٨٦/١/١١) .

يضاف إلى ذلك أن تأثير الماضى هنا ينبىء عن التكريس لسيرة ذاتية ، أما دلالة وجود الحاضر وثقله فهو ينبىء عن وعى بهذا الماضى / السيرة وتعميقها فى مفهوم الحاضر خلال السرد والحوار والاسقاط الرمزي من آن لآخر . .

فاذا كان الماضى يب (السيرة) الخام ، فإن المضارع هو الذى يقوم بعملية التحليل الكيميائى ، ومنح الرموز والمعادلات ، وإعادة تركيب هذه الشرائح فى ضوء جديد .

(- بدأ التعارف فى عام ١٩١٥ فى فناء مدرسة البرامونى
الأولى . دخلوها فى الخامسة وغادروها فى التاسعة . ولدوا عام
١٩١٠ . .)

كما أنه يستخدم — كما نرى — أسلوب الماضي ، كذلك ، فإنه يوغل في الزمن البعيد في استخدام الماضي ، وسرعان ما ينغرس في لحم الماضي من آن لآخر أسنان الحاضر :

(قبل أن نبتدى إلى قشتمر جمعتنا الشوارع وميدان
المستشفى . . (و) . . تطل عليه . . (و) . . وعمدنا بما . .)

ومنذ البداية يشير الكاتب إلى أن هذه الرواية عبارة عن خمسة — أربعة رواي — وبضيف :
(الخمسة واحد والواحد خمسة ، منذ الطفولة الخضراء وحتى
الشيخوخة المتهاوية ، حتى الموت . .)

ولا يلبث أن يتحدث عن نفسه فيقول :

(لكنه — أى الراوى — خارج الموضوع . .)

وبعد فترتين آخرين يكون المضارع قد أوغل أكثر في لحم الماضي ، وغاب فيه ، لم يلبث أن حوله وتحول معه — بفعل السرد المستمر — إلى مضارع :

وبمضى ضمير المتكلم المفرد ليتحول إلى ضمير المتكلم الجمع (هو/أنا ، هم/نحن)
فيتحدث كثيرا بصيغة الخمسة ، ولا يخلو التقاطع في استخدام الضمائر وتداخلها من إجماع
بالسيرة وتركيز عليها ، وحين تضع شخصية اسماعيل في الاعتبار ، حين تضاف إلى الراوى ،
نؤكد أن نجيب محفوظ هو الراوى والرواية ، هو المتكلم والمتكلم عنه ، هو الراوى واسماعيل في
آن واحد .

ولى جانب هذا كله ، فإن أحداث الرواية تكتب بسرد زمني ، أو كأنها تكتب من قبل مؤرخ
منذ عرف الشخصيات الأخرى في عام ١٩١٠ تحديدا ، ومرورا بالتواجد في مدرسة البراموي
الابتدائية « درس بها بالفعل » والالتحاق بمدرسة فؤاد الأول الثانوية بين عامي ١٩٢٣ -
١٩٢٨ ، والتعرف على إنجازات عام ١٩٣٦ بعد التخرج واتخاذ موقف منها ، ومرورا بنجاحات
هتلر المتواليه وهزيمته وصعود الحلفاء على الكرة الأرضية على شكل مستعمرات من جديد وصعود
الولايات المتحدة لتلعب دورها الذى ينتظرها بعد انسحاب الأسد البريطانى من حلبة الوجود

ومرورا بانتخابات ١٩٥٠ في مصر وقيام ثورة ٢٣ يوليو وهزيمة ٥ يونيو ٦٧ ورحيل عبد الناصر ١٩٧٠ ووصول عصر التطبيع والانفتاح وصندوق النقد الدولي والغزو الإسرائيلي للبنان ١٩٨٢ واستفحال خطر شركات توظيف الأموال .. وحتى يصل الراوى إلى عبارة يؤرخ بها ليس لتاريخه وحسب وإنما لتاريخ الوطن كله ، يصبح :

(- عايشنا الوطن مع ثورتين ، وصادفنا من الآمال والاحباطات
مالا يعد ولا يحصى ، وما نحن نشهد الوطن مطحونا في مآزق لم
يجر لأحد في خاطر ..)

معنى هذا كله ، أن الروائى لا يكتب رواية تاريخية ، وإن بدا أنه لا يتجاهل التاريخ والأحداث الكبرى فيه ، فهو ليس تاريخاً تقليدياً ، فالمؤرخون مكانهم ليس هنا ، غير أنه إذا توفر الحس الاجتماعى والتاريخى للروائى فإنه يستطيع أن يفوق المؤرخ المتخصص .
إن الروائى يكتب السيرة الذاتية/لفرد ، والسيرة العامة/لأمة ..
إنه يحاول أن يعيد تركيب آليات التاريخ ويصل إلى (ميكانيزم) الحركة العامة فيه .

على أنه ، إلى جانب عنصر الذات والتاريخ ، ثمة عنصر آخر يلقي فى مصب (السيرة) ولا يرتد عنها قط ، ونقصد بها أن التاريخ - فى قشتمر بوجه خاص - ليس هو التاريخ المعروف فى الحوليات أو المدونات التاريخية ، وإنما هو شيء آخر ، وذلك التاريخ المستدعى ، وبشكل أدق ، التاريخ المتذكر .

إنه نوع من الكتابة التاريخية لدى الروائى يمكن أن نسميه - كما قال جورج واتسون « تجربة فى الحنين إلى الماضى » أو حالة Nostalgia . وهو يطوى خلال ذلك حالة الاسترجاع المعروفة ليعود إلى الحاضر من آن لآخر ، أو يعود إلى الماضى من آن لآخر ، حتى إذا ما وصل إلى الحلقة الثامنة (هلموا ثمضى معا فى الحلقة الثامنة) فإننا نلاحظ تداخل الزمنين من جديد .

إنه التداخل الذى يفرض على الحاضر وطأة التذكر ، ويفرض على الماضى وطأة الارتداد إلى المضارع المعاش .

قشتمر ومعنى الحياء

وعلى هذا النحو ، يكون الحياء الروائي قد وصل إلى أقصاه ، حين يلتزم صاحبه — ظاهرياً — به ، وفي الوقت نفسه يكون قد فهم قوانينه التي تمبه روح العود إلى الذات ومحاولة اكتشافها . .

ونعتقد أن الهدف الروائي عند محفوظ كان دائماً محاولة الكشف عن الذات والتعرف على محاطها البعيدة ؛ وهذا هو معنى الحياء الروائي كما سنرى . .

الراوي / أولاً

يبدأ الراوي ، في الفقرة الثانية من العمل ، ليحدد لنا وجود الراوي بشكل طاغ منذ البداية ، وإن كان — رغبة في الاحتفاظ بالحياء الروائي — يسعى ليبدو كأنه خارج هذا العالم ، تقول هذه الفقرة :

(بدأ التعارف عام ١٩١٥ في فناء مدرسة البراموني الأولية .
دخلوها في الخامسة وغادروها في التاسعة . ولدوا عام ١٩١٠ في
أشهر مختلفة ، لم يبارحوا حيهم حتى اليوم ، وسيدفنون في قرافة
باب النصر ، تضخمت جماعتهم بمن انضم إليهم من الجيران ،
جاوزوا العشرين عدا ، ولكن ذهب من ذهب بالانتقال من الحي
أوبالموت ، وبقي خمسة لا يفترقون ولا تن أواصرهم ، هؤلاء
الأربعة والراوي . التحموا بتجانس روي صمد للأحداث
والزمن ، حتى التفاتوا الطبقى لم ينل منه . إنها الصداقة في
كاملها وأبديتها ، الخمسة واحد والواحد خمسة ، منذ الطفولة
الحضراء وحتى الشيخوخة المتهاوية ، حتى الموت . اثنان منهم
من العباسية الشرقية واثنان من الغربية ، الراوي أيضاً من
الغربية ولكنه خارج الموضوع ، وتتغير المصائر وتتفاوت الحظوظ
ولكن تظل العباسية حيناً وقشتمر مقهاًنا ، وفي أركانها تسجلت
أصواتنا مخلدة البسمات والدموع وخفقات لا حصر لها من قلب
مصر) (قشتمر مكتبة مصر ١٩٨٦ ص ٥ ، ٦) .

ولن نكون في حاجة ماسة لنعرف أن مراجعة هذه الفقرة تمنحنا قناعة مؤداها أنها حياة نجيب محفوظ أو بشكل أدق السيرة الذاتية التي وضعها ، ولترجع ، معا ، بعض مفردات حياة الراوى (= نجيب محفوظ) مقارنة بهذه الفقرات . .

أولاً : إنه يقول إنهم ولدوا عام ١٩١٠ بيننا نجيب محفوظ من مواليد عام ١٩١١ ، والفارق في هذا العام هو نوع من الحيلة الروائية الماكرة هنا .

ثانياً : يتحدث عن الفقرة الأولى من صباه على أنه قضاها بباب النصر ، بينما قضى حياته الأولى - بالفعل - في حي الجمالية قرب باب النصر وسيدنا الحسين وغير ذلك من أحياء القاهرة القديمة .

ثالثاً : يذكر الراوى الأحداث ، وحين يأتي ذكره ، فإنه ، رغبة في تأكيد هذا الحياء الروائي الماكر ، يضيف « ولكنه - أى الراوى - خارج الموضوع » .

رابعاً : يقول الراوى على شخصياته (اثنان منهم من العباسية الشرقية واثنان من الغربية) ، ونعرف أن نجيب محفوظ انتقل مع والده في السادسة إلى العباسية على أطراف الصحراء حيث قامت مدينة حديثة .

خامساً : يقول (تتغير المصائر وتتفاوت الحظوظ ولكن تظل العباسية . . وقشتمر مقهانا) . .

وأعرف (أكده لي نجيب محفوظ) أن مقهى قشتمر هو مقهى حقيقي بالفعل كان يقع في العباسية ، وهو يضيف في نهاية النص أنه لما بلغوا سن الخمسين (شهدتنا قشتمر ونحن نودع الشباب) .

سادساً : نحن في هذه الفقرة نحس إحساساً قاطعاً أنه يحكى سيرته الذاتية ، وأيضاً ، سيرة مصر كما أسلفنا في هذه الفترة التي تمتد منذ بدايات هذا القرن - ١٩١٠ - حتى نهاية الثمانينات .

ولأن حياة الراوى تتشابه ، بل قل تتطابق مع حياة نجيب محفوظ ، فسوف نشير إلى بعض إشارات هذه السيرة خارج هذه الفقرة ، مثل أن يقول عن أحد المؤثرات الهامة في حياته ، ونقصد بها السينما :

(- السينما احتلت موقعا هاما من حوارنا ، ولعبت بخيالنا
أيما لعب ، وأصبحت قرية رعاة البقر وطننا الثانى يخفق القلب
لمرآها ويثور الحنين) رقم صفحة (١٣) .

(- بتأثير السينما شغلنا أنفسنا بتقوية أجسامنا وممارسة
الألعاب الرياضية ومثلنا الأعلى في ذلك بطل الفيلم « الشجيع »
مثل مكس ووليم هارت . .) رقم الصفحة (١٦) .

وتتوالى طيلة النص صور أخرى كثيرة لأشياء عرفها الراوى/ محفوظ ، وعاش فيها داخل النص وخارجه ، شهدت صباه وفتوته ثم شبابه وشيخوخته . . إلى غير ذلك ، وما يشير به إلى أحد التغييرات الكثيرة التي كانت تحدث حوله يقول :

(- وأخذت السرايات في الاختفاء وحلت مكانها العمائر
والسكان الجدد فتساوت العباسية شرقها وغربها لأول مرة)

وحين يصل إلى حلقة السبعين يكون محفوظ قد وصل إلى سبعينات عصر السادات في مصر ، فيشهد جملة من التحولات يدونها جميعا ، وهى كثيرة - في مجموعاته الروائية القصصية من أمثال (ملحمة الحرايش ، الحياة فوق هضبة الهرم ، الشيطان يعظ ، يوم قتل الزعيم ، حديث الصباح والمساء ، صباح الورد) .

ونغضى مع الراوى إلى عقد آخر « هلموا نغض معا في الحلقة الثامنة » رقم صفحة (١٤١)
لتسمع عبارات تتحول جميعها إلى « شبكات » تحتوى كل أفكاره وبنائه اللغوية في هذه الحقبة من الثمانينات .

إن الراوى الذى لا يحمل اسما فى (قشتمر) ، العارف بكل شيء ، الشاهد على كل شيء ،
والذى لا يحمل صفات محددة داخل النص ، يقترب فى كثير من شخصية حلیم فى رواية سابقة
مباشرة (صباح الورد) ، بل يكاد يكون نسخة متشابهة (إن لم تكن فوتوغرافية) من الراوى فى
رواية (يوم قتل الزعيم) ، ذلك لأن محتشمى زايد - وهو بطل الرواية الأخيرة وراويها - يتلاشى
فى نهاية العمل مع ملابسات الشيخوخة ، ويتحول إلى شخص آخر صهرته الأيام وحنث ظهره ،
يقول :

(- ورغم الشيخوخة والروماتيزم والدبحة والبروستاتا
والتصوف ذهبنا متوكئين على البعض إلى مركز الاستفتاء بالمدرسة
القديمة بين الجنائين لنتخب الرئيس الجديد)

وكما يتحدث محتشمى زايد عمورا بيأس يوم شهد ما يحدث فى السبعينات المؤلة التى امتدت
إلى السبعينات بظلمها الثقيل ، يقول فى صوت لا يختلف كثيرا عن صوت الراوى فى روايتنا الآن .
يقول محتشمى زايد :

(- آن لى أن أنضم إلى فريق المسيحين المتطلعين إلى الابدية
فى رحاب ذى الجلال)
(يوم قتل الزعيم مكتبة مصر ص ٨١ ، ٢٨٧) .

كما يتحدث محتشمى زايد منضمًا إلى فريق المسيحين كذلك فإن الراوى هنا يسمع صوت القرآن
الكريم فى لحظة تشبه لحظة محتشمى تلك بالتصوف والتشوف إلى عالم آخر آت ، هو ، بالتأكيد
خير من هذا العالم الذى نعيش فيه جميعا ، إن آخر ما سمعه راوى (قشتمر) وانعكس فى وجدانه
سور من آى الذكر الحكيم :

(والضحى والليل إذا سجى ما ودعك ربك وما قلى وللآخرة
خير لك من الأولى) (رقم صفحة ١٤٧) .

ولأن الراوى هنا غير مسمى ، فانه دون شك نجيب محفوظ ، سواء فى العصر الليبرالى ، أو
العصور التالية ، حيث شهد انتصارات ثورة يوليو وهزائمها وانكسارها فى الستينات وانتصارها فى
حرب رمضان فى بداية السبعينات وشاهد بعد ذلك كل سلبات هذا العقد الأخير :

(١) — ولم يشغله شيء عن إحساسه الوطنى وحماسه الفائق للوفد الذى بلغ درجة من الحرارة لا تكون إلا للعقيدة الدينية (٢٧) .

(٢) — لم يغب عن عقله الموضوعى ما أنجزته الثورة للوطن والشعب حتى يجيل إليه أحيانا أنه مواطن فى دولة عظمى أما قلبه فلم ينفتح للثورة (٢٩) .

(٣) — عصر الزعيم الثانى ، السادات ، عامر بالمفاجآت ، فهو عصر المنابر والنصر والسلام والانفتاح وعصر أكبر درجات سجلها الفساد فى تماريده واستفحاله (٢٣) .

وعلى هذا النحو ، فإن الراوى ، شاهد العيان ، يظل موجودا بقوة دائما ، سواء فى التعليقات والأحكام التى يطلقها من آن لآخر ، أو فى تطريز الواقع بتفصيلات الحكى المؤثر على مدى أكثر من نصف قرن من الزمان .

لقد اختلط الراوى/ نجيب محفوظ بشخصياته فى (قشمر) بهدف واحد ، هو ، توزيع حياته الخاص على الفضاء الروائى .

بيد أن هذا الراوى الذى فرض نفسه بقوة ، يمكن أن نعثر عليه بشكل لا يقل عن هذا لدى شخصياته ، أو لدى بعض شخصياته الأربع ، فالى جانب ما يتضمن وجوده من اعتراف مؤثر ، سعى إلى اضافة شخصية مثل شخصية (اسماعيل) ليضيف إلى (وجهة النظر) ما يمكن به أن يؤكده (الخطاب) الخاص به .

ومن المؤكد أن الراوى تعاطف مع اسماعيل إلى درجة أن ذلك الأخير يمكن أن يمثل الوجه الآخر للروائى ، وهو كذلك بالقطع ، أو فنقل وجه الراوى ، إذ لم يجد غضاضة فى تأكيد ما يبرر به هذا الصوت .

وعلى هذا النحو ، فانه من حاصل فكر الراوى — المؤثر — واسماعيل — الظاهر — يمكن أن نرى الحيات الروائى موزعا بشكل أوركستراالى بديع طيلة النص .

الشخصية/ثانيا

وشخصية إسماعيل ليست شخصية طارئة هنا . .

كما أن مثل هذه الشخصية ليست طارئة في أعماله السابقة . .

من الملاحظ أن نجيب محفوظ كثيرا ما استخدم هذه الشخصية/الذات في الأعمال السابقة ، ولعل شخصية كمال (في الثلاثية) أهم الشخصيات التي تعاطف معها كثيرا في السعي لتأكيد (الخطاب) الروائي ، والسعي نحو الخلاص من القلق والحيرة التي صحبت هذه الشخصية ، بل يمكن أن نعثر في الثلاثية نفسها على بعض الشخصيات الأخرى التي تعاطف معها ، مثل شخصية أحمد الشيوعي في مواجهة الشقيق الآخر ، عبد المنعم المسلم .

فرغم أن كليهما مثقف ، فإن الميل الروائي كان مؤكدا محسوسا لدى شخص أكثر من الآخر .

وسوف نعثر على شخصيات أخرى كثيرة تقترب أو تبتعد من الحياد الروائي الذي يسعى إليه الكاتب في أعماله الكثيرة .

على أية حال ، فمن المهم أن نتوقف الآن ، أكثر ، عند شخصية إسماعيل ، ذلك الصوت الذي يعمق مفهوم الشخصية الرئيسية ، والذي منح له محفوظ مساحة فنية شاسعة لم يمنحها لإحدى الشخصيات الأخرى الثلاث قط .

إننا حين نقرب من هذه الشخصية نكون قد اقتربنا أكثر من الراوي ، وبعيدا عن تصور نجيب محفوظ (= الراوي) للدور الوظيفي لهذه الشخصية ، فإن الملامح السيكولوجية وردود الفعل الإرادية داخل النص تؤكد لنا أن إسماعيل هو الراوي ، وإذا كان كمال يمثل في (الثلاثية) أزمته الفكرية في الطور الأول من عمره ، فإن إسماعيل يمثل في (قشتمر) أزمته الفكرية في الطور الأخير منه .

إن هذا المائل يبدو - على سبيل المثال - في تفوقه الملحوظ على إقرانه ثم شكه الثابت في كل شيء (١٤ ، ١٦ ، ٢٧) ، غير أن تميزه السياسي الأول يبدو في انحيازه صراحة لحزب الوفد ،

وهو موقف قديم ، لم تغيره الظروف العاصفة ، ويرتبط به — وينفصل عنه — في الوقت نفسه موقفه الجديد من ثورة ٢٣ يوليو والأحداث التي تلت ذلك .

فلنقرأ هذه الفقرة من (قشتمر) عن اسماعيل لنرى أن الراوى هو الذى يحكى وهو الذى يسمح أو يدفع بشخصه إلى الأمام .

(مما يحسب له أن أوار وطنيته لم يحجب رغم إحباطه الشديد ،
وأنه كان أشد غضبا وسخطا على الملك فاروق في خلافه مع الوفد
ولم يغفر له أقالته الوقحة للنحاس أبدا) (٧٣) .

ولنقرأ في موضع ثان :

(أما إسماعيل قدرى فلم يفتر حماسه ولا ساوره شك في كل
شئ إلا الوفد ، يبدو أمام الأفكار كالفيلسوف ، ولكنه أمام
الوفد مؤمن بسيط من عامة الشعب المتحمس ، وقال بثقة :
— لا تشكوا في الوفد وشكوا ما شئتم فيما يقال !) (٨٤) .

ولنقرأ مرة ثالثة عما يقوله الراوى عن اسماعيل :

(أما إسماعيل قدرى فقد أثبت كفاءة غير عادية في مكتب
المحاماة ، وقدمه أستاذه إلى نخبة من رجال الوفد و ..)
(١٠٤) .

ونكاد نوقن انه لورفعنا اسم إسماعيل قدرى من الحكى ووضعنا مكانه اسم نجيب محفوظ لما
وجدنا هنالك فرقا قط بين الاثنين ، فالراوى واسماعيل كان كلاهما نائرا على النظام الملكى
وخاصة ضد عنت هذا النظام في علاقته مع مصطفى النحاس في الفترة الأخيرة من العصر
الملكى ، وكلاهما لم يوجه أى سهم نقدى قط إلى الوفد رغم التردى الذى وجد نفسه فيه هذا
الحزب في آخر وزارة وفدية بين عامى ١٩٥٢/٥١ ، وكلاهما أثبت جدارة عالية الهمة في الحياة
العامة .

ونستطيع أن نضيف صورا أخرى للتماثل بين هذه الشخصية والراوى بعد ثورة ١٩٥٢
فلنعاود سماع ما يقوله الراوى فى المتن الروائى :

(ونحن على حال كثية من المراءة والسخرية والتفزز . هل
علينا يوم ٢٣ يوليو كالسحر المبين ، شملتنا صحوة طاغية
وتتابع الحوادث كالأحلام ، فرحل الملك والاقطاع
والألقاب ، وبرز الفقراء والضائعون من القاع فتربعوا على
العرش) (١٠٤ ، ١٠٥) .

وامعانا فى الحيات الروائى ، فنحن أمام رأى لإسماعيل أكثر تحديدا فيه من الراوى :

(وأما إسماعيل قدرى فقد رحب عقله بالأفعال ورفض قلبه
أفعالها — أى الثورة — . ولم يتنكر لوفديته قط ، وساءه التفاف
الشعب حول الحركة ، واستعرت بين جوانحه معركة بين عقله
وقلبه ، وقال بصراحة :

— كان يجب أن يجعلوا الوفد قاعدة لهم) (١٠٥) .

وعلى هذا النحو ، وضح موقف الراوى داخل النص وخارجه من الثورة التى بدأت تحقق
آمال الفقراء ، ولكنها مالبثت أن تحولت مع بعض سلبياتها إلى « أقدام حركة غليظة عسكرية »
تحاول أن تطوى أحلام المثقفين والمعارضين لها .

ونستطيع أن نضيف ، لتعرف فى حياة إسماعيل على تطور موقف نجيب محفوظ بعد ذلك
من نظام ١٩٥٢ فى مصر . . وهو تطور عرف فى المقام الأول بالوعى النقدى خلال عقل
(مدرك) وهذا الوعى ، وإن بدا بظان الثورة ، غير أنه وقع تحت سنابك الحيرة فالتردد من
موقف هذه الثورة ، أنه يلخص موقفه فى هذه الفقرة :

(لم يرغب عن عقله الواعى — أى إسماعيل — ما أنجزته الثورة
للوطن والشعب حتى يئيل إليه أحيانا أنه مواطن فى دولة
عظمى ، أما قلبه فلم يفتح للثورة أوجالها . .) (١٠٩)

وفي هذه الفترة التي أعقبت رحيل عبد الناصر يتحدد موقف إسماعيل أكثر تبعا لتطور هذا الموقف ، يقول :

(لم ينسه عمله ولا نجاحه احزانه السياسي ولا هزيمة
وطنه .. (و) .. ولا حظنا أنه مال في تلك الفترة إلى الحديث في
الروحانيات وعجائب الباراسيكولوجي .. (و) .. وجد
اسماعيل في أقوال المتصوفين سحرا جديدا ، هام حوله وتمثل
به ، واتجه نحو قبلته كملاذ من لواجع قلبه) (١١٩ / ١٣٩)

وفي هذه الفترة من الثمانينات ، حين شاع احساس عام بالذنب ، ولون من ألوان المسئولية
المهدرة ، فإن إسماعيل رفض تماما اتهام شخص ما ، أى شخص ، حتى لو كان الزعيم ، ومن
ثم ، فانه رفض أن يدين شخصا بعينه ، وفي هذا ما فيه من دلالة (١٤٢) .

وهذا رده إسماعيل كما رده الراوى داخل النص وخارجه لسنوات طويلة ..

وهذا يعكس توجه محفوظ ، بوضوح ، أن النقد الواعى هو ما يجب أن يبذل وسفينة الوطن
تأرجح في المحيط الدولى ..

وهذا النقد ليس هو العداوى السياسى قط .

٤- الوعى لا العداوى

والآن ، فمن المؤكد أن الرواية بالشكل الذى أراده محفوظ ، حياد يبدو فى الظاهر متوزعا
على شخصياته جميعها ، بينها هو فى الباطن مراوغ ، مودّ فى التحليل الأخير ، إلى (وجهة نظر)
واحدة تشيع فى العمل .

إن الرواية ، كما تمضى أحداثها تأتى من المنبع ، من الماضى ، من الحكى الذى يعتمد
استدعاء الذاكرة ، وتداعى الأحداث التراثية ، فى وقت يصحب الماضى الحاضر .

يضاف إلى الماضى (حالة) من الحياد الذى يعنى إعادة تحليل ما حدث فى (غربال)
ما يحدث للوصول من الماضى والمضارع إلى ما يجب أن يكون .

أى إلى إعادة إنتاج الدلالة .

وهو ما يعنى إلغاء الضوء أكثر على الوعى النقدى فى حركته داخل العمل .

إن الراوى هنا سعى الى تفسير رؤية صاحبه ، فجهد أن يكون محايدا ، حين يحرك الشخصيات ، وحاول أن يجعلها تنطلق عن هذا العالم وتلك البيئة التى تعيش فيها ، ولا بأس من صنع حالة من الألفة بينه وبين إحدى الشخصيات حتى تنطق بلسانه ، ويعبر عن ما تريده الرواية التى يسعى اليها ، وهو خلال ذلك كله - كما أسلفنا - لا يحجر بالرأى المباشر ، وإنما يصنع من الظروف ، ويحرك من الشخصيات ما يجعلنا نقرب عما يريد ، ومن هنا ، لا يستطيع - على سبيل المثال - أن يقتعنا بتبرير الموقف النقدى لإسماعيل من الثورة حتى ولو أراد بحيث نراه يأخذ موقفا مناوئا لها .

إن الموقف النقدى له لا يقترب قط من طور العداء السياسى للنظام ، بقدر ما يقترب من ابداء النقد الصريح يحكم تواجده ضمن ظروف سياسية واجتماعية أقوى من كيانه كإنسان .

ومن المهم أن نشير هنا إلى أن ذلك الموقف النقدى فى رواية مثل رواية (قشتمر) تطور كثيرا عما كان فى رواياته السابقة .

ونفسير ذلك أنه فى حين تخلو الثلاثية من المقاطع المنفصلة على لسان الراوى التى تمثل تطورا ايديولوجيا أكبر من الشخصيات ، فإن ذلك يسود فى (قشتمر) ، اذ نجد كثيراً من المقاطع التى تمثل شرائح فنية دالة تصور الراوى مرة واسماعيل مرة أخرى ، والراوى واسماعيل معا مرة ثالثة . .

وليس معنى ذلك أن الفكرة الرئيسية تلح على لسان بقية الشخصيات - كما سنصل إليه بعد قليل - وإنما تصنع ، جميعها ، (بوليفونية) تشبه « وجهة النظر » وتسهم فى تكوينها عما يصنع الدلالة المنتجة فى عقل الراوى وضميره الفنى .

ومن هنا ، فإننا نستطيع أن نوافق رأى باختين حين قال عن ديستوفسكى إنه « لم يكن يفكر بالأفكار ، بل كان يفكر من خلال مواقف الشخصيات ووعياها وأحداثها » .

وهذا يعنى فى نهاية الأمر أن محفوظا ، فى منظومته الفنية (قشتمر) لم ينحز إلى فكر أى من الشخصيات بالعمل ، وإنما راح ، خلال حالة من (الصراع الداخلى) ، بالمعنى الفنى ، يحاول

أن يسيطر على هذه الشخصيات خلال عالم موحد الروح ، وعالم فنى متطور فى اتجاه يريده المؤلف ولا يفرض عليه قط .

ومما سبق ، فقد فرض نجيب محفوظ ، خلال هذا الصراع الداخلى (حالة) فنية انعكست - بالقطع - فى الخارج ، أى خارج النفس الى الإطار العريض للمجتمع ، حيث تيارات كثيرة متضاربة ، وحيث أفكار كثيرة تتصارع طبقا لقانون الحياة ، فجهد أن يكون محايدا خلالها ، وإن لم يستطع أن يخفى أن حياده الصارم إنما هو الوجه الآخر لحياده الذاتى الخالص ، أى ، الذى يتمخض عن (وجهة نظر) الروائى .

وسواء بدا تقديم (بوليفونية) يعبر فيها أحد الأصوات خارج التكوين الصوتى قليلا أو يرتد من آن لأخر ، فإن ذلك لم يكن ليخرج ، قط ، عن القانون الذاتى الذى صنعه الروائى من داخله ، ولم يحاول أن يخرج عليه قط ، على ما يبدو من خروج هنا أو هناك .

وهو ما نستطيع أن نقرب فيه أكثر عند هذه الأصوات لئرى أن محفوظ كان فى حياده الروائى مع كل الشخصيات ، وفى نفس الوقت ، مع الذات .

لقد كان محايدا خالصا ، بالمعنى الذى لم يستطع فيه أن يكون محايدا تقليديا .

أو أنه كان محايدا مخلصا ، بالمعنى الذى لم يكن فيه محايدا قط

ففى الفن ، كما فى الحياة ، لاحياد مطلق .

والحياد يتخذ كذريعة أو كرمز للوصول إلى تأكيد (الخطاب) الذى يكمله دون شك ، وعلى الطرف الآخر المتلقى ، وهو خطاب محدد سلفا بتزوع نقدى خلاق ، وليس بتزوع عدائى من الأحداث .

وهو يقتضى منا الاقتراب ، أكثر ، من الشخصيات الأخرى ، لئرى مدى علاقاتها بصوتها الأول (= الراوى) .

إننا أمام خمسة أصوات (بما فيها الراوى) نفسه .

ثلاث شخصيات منها نافرة ، والشخصيتان الأخريان فى السياق الأساسى ، الشخصيات الثلاث تعبر عن شتى التيارات القائمة حيثثذ فى الفضاء المكان ، أما الشخصيتان الأخريان ،

فإحدهما ، تجسد الراوى ، والأخرى تجسد اسماعيل (الراوى أيضا) ، وكلاهما – الراوى واسماعيل – يحرصان على صنع هذا الحياء الروائى .

وسوف نرى أن أيها من الشخصيات الخمس تنتمى إلى مكانها من المنظور الروائى المحفوظ ، وإلى الطبقة التى خرجت منها وتنتمى إليها .

إن التحليل الأخير يضع بين أيدينا – فضلا عن شخصيتى الراوى واسماعيل – شخصيات صفوان وحمادة وطاهر ، والشخصيات الأخيرة معادية لثورة ١٩٥٢ ، سواء منذ البداية – صفوان وحمادة – أو فى فترات تالية – طاهر – .

إن صفوان يحس بارتياح شديد مما أحاق بالثورة عقب هزيمة ٥ يونيو ، وحمادة فى موقفه المتردد من الثورة ينم عن عداء مستمر لها .

أما طاهر ، فهو الذى عاش فى تمرده الفكرى ، ودفع ثمن ذلك غاليا عما انتهى به إلى العزل السياسى من منصب رئاسة تحرير مجلة (الفكر) .

إن هؤلاء الثلاثة ، كانوا معادين ، بشكل أو بآخر ، لإنجازات نظام يوليو ، فاتهموا موقف العداء السافر ، فى وقت لم يكن فيه الاثنان الآخران – الراوى واسماعيل – ليتخذا غير موقف الوعى النقدى ..

أى ، الحركة الجدلية بين وعى نقدى وانحياز سياسى ..

صفوة القول ، إن ما كان ينطق به الشخصيات أو يتصرفون به كان محسوبا على الراوى .

وبشكل أدق ، فإن كل شخصيات العمل الفنى كانت تنطق – كما أسلفنا – خلال بوليفونية – تعدد صوب – منتظم ، فيصنع كل منها مساحته الصوتية داخل الفضاء الفنى بقدر تكوينى محسوب ، فى وقت لم يكن ليستطيع فيه أى صوت الخروج من الحركة العامة بنشاز قط .

وبهذا المعنى ، فإن الحياء الروائى هنا كان واعيا للجوانب الإنسانية والأحداث ، وواعيا بحركة الأصوات وتوزيعها بحيث استطاع أن يصيغ كل المساحات الصوتية داخل العمل بالشكل الذى أراده هو .

أى ، أن الحيايد الروائى كان يعنى حيايد الراوى بالشكل الفنى الذى اختاره هو ، لا الذى تختاره له الشخصيات أو (وجهة النظر) المضادة .

إشارات .

* يوجد تفصيل (لوجهة النظر) فى دراسة د . انجيل بطرس سمعان : دراسات فى الرواية العربية ، هيئة الكتاب ، القاهرة ١٩٨٧ ص ٩٠ .

(وهذا التعبير : وجهة النظر Point of view له دراسات كثيرة الآن فى الغرب لعل من أهمها كتاب فيليب ستيفاك : The Theory of The Novel (now york and London, ntainillon , 1907

** انظر تفاصيل هذه المعركة فى جريدة (الأهرام الاقتصادى) ، اذ بدأت المعركة باتهام يوسف القعيد لنجيب محفوظ فى موقفه من جمال عبد الناصر (عدد ١٠٦٥ ، ١٢ يونيو ١٩٨٩) ولم يلبث أن دافع السيد ياسين عن نجيب محفوظ فى العدد التالى مباشرة ، واستمرت الاتهامات حتى نشر مقالة كاتب هذه السطور بعنوان : الوعى النقدى لا العداء السياسى فى عدد يوم ١٩ يوليو ١٩٨٩ . والفقرة المدرجة هنا من مداخلة السيد ياسين .

الفصل الثانى

أولاد حارتنا .. المصادرة والدلالة

من الغريب أن رواية (أولاد حارتنا) ، إحدى أهم الروايات التي حصل بها نجيب محفوظ على جائزة نوبل ، لم تنشر في كتاب في مصر .

ورغم أن الرواية نشرت مسلسلة في الأهرام (من ٢١ سبتمبر إلى ٢٥ ديسمبر ١٩٥٩) ، فإن جهة دينية سعت إلى مصادرتها ونجحت في ذلك .

لقد تضمن النص الرسمي لجائزة نوبل في الأدب لعام ١٩٨٨ هذه الفقرة :

(وفقا لقرار الأكاديمية السويدية هذا العام منحت جائزة في الأدب لأول مرة لمصرى هو نجيب محفوظ الذى ولد ويعيش في القاهرة ، وهو أيضا أول فائز بجائزة نوبل في الأدب ولغته الأم هى العربية .

وإلى هذه الروايات تنتمى رواية (أولاد حارتنا) ..
وموضوع الرواية غير العادية (أولاد حارتنا) ١٩٥٩ هو البحث الأزلى للإنسان عن القيم الروحية . فآدم وحواء وموسى وعيسى ومحمد وغيرهم من الأنبياء والرسل بالإضافة إلى العالم المحدث يظهررون في تحف طفيف) .

ورغم أن جمال عبد الناصر لم يكن وراء فكرة المصادرة ، فإن طبيعة العقلية المغلقة لدى بعض علماء الدين دفعت السلطة الرسمية إلى المصادرة .

فما هى قصة المصادرة ؟

وما هى الدوافع الحقيقية وراء قرار جمال عبد الناصر .

(٢) الأزهر المستنول

من رصد البواعث وراء المصادرة ، ومن تتبّع أقوال نجيب محفوظ نفسه ، نستطيع أن نخرج بصورة تجمع حواشيها وملاحمها العامة ، ونستطيع أن نكون هذه الصورة بوجه خاص من نجيب محفوظ نفسه ، قال لى نجيب محفوظ :

— (الرواية منعت فى مصر فقط ، والسبب : اعتراض الأزهر عليها ، ومع ذلك ، فىإنى لا أستطيع أن ألوم رجال الأزهر فى ذلك ، فمأحدث فى هذا الوقت أن افتعلت ضجة إبان النشر ، وهذه الضجة التى افتعلها الأزهر كانت لسوء الفهم) .
— أى سوء فهم ؟ .

— سوء الفهم نشأ من بعض رجال الدين وأعتبروها ماسة بكرامة العديد من الأنبياء ، لاحظ هنا أن الذى كان وراء سوء الفهم ، ثم إن الذى دعا لمحاكمتى هم ممثلو الأزهر وليس السلطة الرسمية بأية حال .

لقد أسقط فى يدى ، واحترت ماذا أفعل ، وأستطيع القول إنه لولا شجاعة محمد حسين هيكىل أثناء نشرها مسلسلته بالأهرام لما كنت أستطعت أن أنشرها للنهاية .

المهم ، ما كادت الأهرام تنتهى من نشرها حتى جاء لى حسن صبرى الخولى مندوب جمال عبد الناصر ، وقال لى برقة شديدة :

« إنه من الصعب السماح بنشر الرواية داخل مصر لأنها ستصنع ضجة كبيرة نحن في غنى عنها .

فعدت أسأله : هل معنى هذا أن المصادرة ستكون لنشرها في الداخل فقط ، بمعنى أنني إذا استطعت نشرها خارج مصر يمكن وصولها إلى مصر ؟

أجاب : إذا استطعت أن تنشرها في الخارج فافعل ، لكنني – أضاف مندوب جمال عبد الناصر – لا أرضى عن طبع رواية مصادرة في مصر خارجها .

وكان الرجل مجاملا معي جدا ، فوعدني أنه سيتم منع أية كتابة عنها في الصحف المصرية سواء معها أو ضدها .

على أية حال ، فإن فكرة النشر خارج مصر لم تكن لتغريني قط ، حتى جاء يوم ، فاذا أنا أمام سهيل ادريس صاحب (دار الآداب) في بيروت جاء ليقول لي : إنه طبعها بالفعل في بيروت ، كيف ؟ تساءلت وأجاب : أخذتها من الأهرام ، وأضاف إلى هذا : كما أنني حصلت على إذن من الحكومة ، وقبل أن أفتح فمي أضاف :

« لك أن تختار : إما أن تأخذ حقلك عنها كاملا ، وهو مبلغ كبير ، وإلا ، يبقى أن تفعل ماتراه » .
واختار محفوظ الحل الأول .

وينتهي كلام نجيب محفوظ ، ولا تنتهي الدهشة لمصادرة كتاب في مصر ، يطبع في بيروت ويحصل على جائزة من استكهولم في وقت لا يعود الحظر فيه على هذا الكتاب إلا في مصر من جديد .

على أية حال ، فقد يكون من المفيد أن نشير إلى الدوافع التي كانت وراء نظام عبد الناصر

ليوافق الأزهر على المصادرة قبل أن نعود إلى الرواية ، ذلك لأن فهم هذه الدوافع يقربنا من فهم
عديد من مضامين العمل الفني ورد الفعل تجاهه .

(٣) عبد الناصر لماذا ؟

الرواية — كما سنرى — اتخذت مصر (الحارة) التي أدارت فيها أحداثها ، فمصر كانت هي
(المكان) الذى قصده نجيب محفوظ — على ما فى الرواية من مضامين إنسانية — لا سيما فى هذا
الواقع الذى عاصر فيه الراوى — كما يقول — (الطور الأخير) منه .

معنى هذا أن الرواية قامت بنقد النظام ، لكنه كان نقداً من داخل البناء لا خارجه ، وتفسير
هذا فى رأى نجيب محفوظ — ونحن نوافقه عليه — يعود إلى أنه كان هناك إيمان بالثقافة وبأن شيئاً
من النقد يؤدي إلى حسن سمعة الدولة ولا يسيء لنظام الحكم أو كان يرى أن من ينتقدون ليسوا
ضد ثورة ولكن ضد سلبيات كان عبد الناصر نفسه ضدها ، إنما الأدب قد تمتع بحرية كاملة أيام
عبد الناصر .

ومع أن الرواية استهدفت بهذا الصدد التركيز على افتقاد قضية العدالة الاجتماعية خلال
هذا الصراع العنيف بين الخير والشر ، فإن الرفض جاء من خارج النظام الرسمى ، جاء من
الأزهر ، حيث اعتقد أن الرواية بما فيها من رموز واسقاطات تصب على الجانب الدينى تهاجم
الأنبياء وتسيء إلى الدين ، فتحركت هذه الجهات لتثير ضجة عالية ، وترتدى ثياب (الكهنوت)
وتشكل عاملاً غاصباً فى النظام ، مما دفع النظام نفسه إلى تلاشى هذه الضجة .

والسؤال ما زال قائماً :

لماذا تحرك نظام عبد الناصر لمصادرتها ؟

والواقع أن الرواية ، ما دامت تنشر فى إطار الفن الجميل ، فإن هذا لم يكن ليثير النظام ، أما
أنها كانت تحتوى على بعض المفاهيم الفكرية التى تثير علماء الدين ، فإن هذا يكون قد خرج على
سياستها .

وهذا يرتبط كثيرا بالعلاقة القائمة دائما بين النظام الرسمى والمؤسسة الدينية .

وموقف النظام هنا هو موقف خاص تميز به منذ قامت ثورة ١٩٥٢ ، إذ كان هذا النظام لا يتخذ موقفا معارضا أو مثيراً قط للمساس بالفكر الإسلامى القائم ، فمن المعروف أن ممثل التيار الدينى كانوا يغضبون من النظام - أى نظام - اذا ما حاول أن يتحدى مبادئ الدين الإسلامى بشكل سافر ، فمن المعروف أن رموز هذا التيار ، لا سيما من فوى الاتجاه الفكرى فيه كانوا يغضبون من النظام دائما إذا ما حاول أن يقترب من مبادئ الدين بشكل يهدد إطاره أو ينال من أصحابه ، وجيمس بيل يقدم لنا شرحا وافيا لهذه النظرية فى كتابه المهم *The Middle East politics and power, london 1974* ، خاصة وأن النظام فى صراعه مع الإخوان المسلمين فى هذا الوقت حاول أن يستعين بالدين وعلمائه ، ويكرس لهذا خلال وسائل الإعلام والإعلان .

أما وقد اعتقد بعض المثقفين الليبراليين - من أمثال نجيب محفوظ - أنه يستطيع أن يبشر بعديد من القيم تحت مظلة نظام غير عقيدى ، ويرموز يبدو- فى الظاهر - أنها تتعارض مع الدين ، فإنه كان ولاهد أن يصطدم بالسلطة الدينية الخفية فى الدولة ، وهى سلطة كان يمثلها علماء الدين بما اكتسبوه من رصيد تاريخى كبير فى الاتجاه الدينى ، ورصيد من الميل الجماهيرى فى دولة يفتقد عدد ليس بالقليل من سكانها إلى الوعى والتّور ، فى وقت تكثّر فيه الأمية ، ويسعى جهاز الدولة إلى اكسابها ايديولوجيته المتاحة .

وعلى هذا النحو ، كان لابد لنجيب محفوظ أن يصطدم بالتيار الدينى السائد ، وأن يجد نفسه فى مأزق المفكر التّنويرى ، بين جماهير غير واعية ، وسلطة دينية غير متّورة ، ونظام يحاول أن يستقطب الاثنين دون أن يكون حاصل ذلك دفاعاً غير مجد عن مثقف يبدو- فى الظاهر - أنه ضدّ الشعور الدينى .

وعلى هذا النحو ، عانى محفوظ من شعور القهر من المؤسسة الدينية .

والآن ، فلنقترب ، أكثر ، من الرواية والدلالات التى تثيرها .

(٤) مصر وليس العالم

على العكس من تفسير نص الحثيات ، وتفسير العديد من النقاد ، فإن الرواية تتحدث عن حارة تصورت فيها أوضاع مصر في الفترة الناصرية .

إننا نستطيع أن نميز فيها بين ثلاثة عناصر أساسية :

— ناظر الوقف وأتباعه (= الحكومة)

— الفتوة وأتباعه (= الحاكم)

— أولاد الحارة (= الشعب)

ويلعب بينهم دوراً كبيراً أولئك المصلحون الذين يتوالون منذ مجيء البشرية حتى تاريخ هذه الفترة التي نشرت فيها الرواية (نهاية الخمسينات في مصر) ، فإذا وضعنا في الاعتبار أن الرواية نشرت بعد عدة سنوات من مجيء ثورة ١٩٥٢ ، وبالتحديد في عام ١٩٥٩ ، فإن المعنى المباشر ، وبعيدا عن التعقيد ، أن ننظر إلى الحارة على أنها (مصر) ، وليس إلى (العالم) كما يحاول البعض أن يؤمنوا .

وهذا المعنى نعثر عليه طيلة أحداث الرواية وبوجه خاص في (الافتتاحية) .

وهو ما يطرح علينا سؤالاً مهماً حول الواقع السياسي والاجتماعي في مصر في هذا العقد —

الخمسينات —

كانت الدولة قد قطعت شوطاً كبيراً في تحقيق أحلام المصلحين والمثقفين طيلة الأربعينات ، وبعد أن قامت الآن في بداية الخمسينات كان لابد أن تواجه العديد من المشكلات الناتجة عن دخول البلاد إلى منطقة العالم الثالث بكل ما فيها من مشاكل وقضايا ويكل ما فيها من استثمار جديد ، فالولايات المتحدة ، توشك أن تنشب بأظافرها في جسد مصر ، لاسيما في هذه الفترة الصعبة بعد حرب السويس .

وكانت القضايا الداخلية هي أكثر ما يثير أي مثقف في هذا الوقت :

لقد حاولت الثورة تحقيق كثير من الإصلاحات القديمة في وقت تواجهها فيه كثير من المشكلات الكثيرة ، وعلى سبيل المثال ، تحقق قانون (الإصلاح الزراعي) ، غير أن تطبيق هذا

القانون في هذا الوقت شابه الكثير من الأخطاء ، نفذ القانون من فوق ومن هنا نتج عنه مشكلات فلاحية كثيرة ، كما ظهرت مشكلات النقابات الزراعية ، وبرز سياسة تفتيت الأرض ، ونتج عن ذلك كله انخفاض مؤقت في الانتاج الزراعى وهبوط في مستوى معيشة الفلاح الفقير ، في وقت لم يحظ فيه العامل الزراعى في الريف بأى اهتمام .

إلى جانب هذا كله ، فإن ثمة قوى رأسمالية عاتية كانت تعاني من إصلاحات الثورة ، وتخشى من ممارسات القرار السياسى الذى لم تكن تملكه ، ان هذه القوى أدركت انه لابد من التنبه الى هذه القوى الحاكمة ، العسكرية ، وتزخر بمصادر هذه الفترة بتحركات القوى الداخلية ضد قوى الثورة بأساليب شتى ليس هنا مجال لرصدها .

(انظر على سبيل المثال : سنوات الغليان لمحمد حسين هيكل ، الكتاب الاول) .

وعلى هذا النحو ، بدا أن القوى القديمة تتأهب للقفز فوق الثورة ، في وقت كانت الدولة منهمكة فيه لمواجهة عديد من القوى العقيدية سواء من الليبراليين القدامى او التيار الاسلامى او اليساريين من شتى الموجات المتتابعة .

لقد استتبع ذلك ، هذا الاضطراب ، الذى ظهر ، في سلوك الدولة للقضاء على القوى الداخلية ، في وقت كانت هذه القوى تتوسع في تملك وسائل الإنتاج ، والأكثر من هذا كله ، ان عديدا من العناصر الضعيفة التى حسبت على الثورة كانت تعمل ضدها ، وهو ما نتج عنه الجوع العام المؤسسى الذى وجد الانسان المصرى نفسه فيه .

كان على الروائى هنا أن يسقط في قاع هذا الواقع ، ولو كان قد جهد للخروج منه لما استطاع قط ..

وهنا ، نستطيع أن نلاحظ ذلك كله في الرواية :

إن الرواى يتحدث بالتحديد :

عن الحكام « ١ »

وبشكل أكثر تحديداً عن حكام مصر « ٢ »

وبشكل أكثر وعياً عن حكام مصر في هذا الزمن من الخمسينات « ٣ » .

والأمر بعد ذلك لا يحتاج لبداهة ، لنذكر أن الكاتب وإن عاد في بداية روايته الى مصر منذ بدء الخليقة ، فانه لم يكن ليقصد ، قط ، غير مصر ثورة ١٩٥٢ ، في هذه الفترة التي وصفها وهو يعيشها ، في التاريخ (طوره الأخير الذي يعيش فيه) .

واذن ، فرغم ان عالم الرواية يشير الى المضمون الانساني ، فلا يجب ان يخذعنا قط عن انه لا يشير إلا الى مصر (المحروسة) في هذا الطور الأخير .

وهو ما يعنى انه لا يقصد — بأية حال — غير مصر التي تعيش همومها الآن في فترة الخمسينات .

حارتنا أم الدنيا .

إن الراوى يقول بوضوح شديد منذ البداية :

« هذه حكاية حارتنا .. »

(و) .. جميع أبناء حارتنا يريدون هذه الحكايات .. (و) ..

سمعت رجلا يتحدث عن الجبلاوى فيقول : هو أصل حارتنا ، وحارتنا أصل مصر أم الدنيا » .

ويعن الراوى في الخدعة فيقول إن أحد اصحاب عرفة (إحدى الشخصيات) قال له يوما :

« إنك من القلة التي تعرف الكتابة ، فلماذا لا تكتب حكايات حارتنا » ،

وهو خلال هذا كله يشير الى اصحاب الحارة (= الشعب المصرى) ، فيقول إنه :

« ليس أدعى الى السخرية المريرة من الإشارة إلى صلة القرى التي تجمع بين أبناء حارتنا

كنا وما زلنا اسرة واحدة لم يدخلها غريب » .

وعلى هذا النحو ، فنحن امام الروائي (مصرى) .

ونحن امام الجبلاوى الذى سيأتى من ذريته (الابناء) ،

ونحن امام حكام الحارة من الفتوات (الحكام) ،

ونحن امام بلد واحد (مصر) ،

وهو ما يدفعنا الى مخالفة حيثيات جائزة نوبل حين تشير الى أن موضوع (أولاد حارتنا)

هو :

— البحث الازلى للانسان عن القيم الروحية .

وكان نجيب محفوظ لا يكون جديراً بالجائزة قط ، اللهم إلا ، اذا كانت الرواية تعالج موضوعاً عاماً ، أو غريباً ، يرتبط بالقضايا الانسانية الهلالية ، فليس من الصحيح أن الراوى هنا أثر ان يكون التعبير عن القيم الروحية فى اطار واحد وهو مصر وبالتحديد اطار مصر/ حارتنا ، أم الدنيا .

ويمكن أن نضيف باعاً آخر . .

إذ يمضى فى هذا الخط ويطوره ان الراوى يتحدث بضمير المتكلم .

الـ (أنا) فى الرواية

إن الراوى لا يكتفى بضمير الراوى فى (الافتتاحية) التى يقدم بها شخصياته ، وانما يلتقى به فى عديد من المواضيع البعيدة طيلة الرواية .
وتتعدد الأمثلة . .

إنه فى نهاية حكاية (جبل) يقول مخترقاً المتن بعنف شديد إن الرجل « كان أول من ثار على الظلم فى حارتنا » .

وهذا يكرره فى قصتى قاسم وعرفة .

وما يؤكد على ان صاحب هذا الضمير هو الراوى نفسه (ولسنا فى حاجة للبرهنة عليه) ، أننا ندرك منه ، كذلك ، انه مثقف محترف « من القلة التى تعرف الكتابة » ، ويضيف بضمير المتكلم « كنت اول من اتخذ من الكتابة حرفة فى حارتنا على الرغم مما جره ذلك على من تحقير » خاصة وقد كان الراوى/ المثقف ، يكتب للمتظلمين بوجه خاص ، وجاء دوره الآن ليكتب تلميح هذه الفترة من تاريخ مصر فى طورها الأخير الذى يعيشه .

إن الـ (أنا) الفاعله هنا هو ضمير الجماعة الـ (نحن) بشكل لا يحتاج لتأويل .

وإننا بعد ذلك كله لسنا فى حاجة للقول ان هذه القصص يغلب عليها الطابع الإنسانى ، وهو ما نوافق معه د . ابراهيم الشيخ — فى كتابه المهم عن نجيب محفوظ — من أن سرد حكاية أو مجموعة حكايات على طراز قصص الأنبياء لا يعد تاريخاً فنياً ولا فناً روائياً يستهدف التاريخ فكل ما فى الأمر أن نجيب محفوظ استخدم أسلوب الحكى واستعار شكلاً مقارباً لشكل قصص

الأنبياء وأسماهم ، شخصيات روائية مقاربة في جرسها لجرس ونطق أسماء الله ورسله والملائكة والشياطين وما إلى ذلك مما ورد في القرآن الكريم .

وعود على بدء ، فإن (أولاد حارتنا) تتحدث عن حارة تصور فيها صاحبها هذا الصراع الأزلّي بين السلطة والشعب في حضور القوى الإلهية التي تطل علينا دائما من عل ، وهذا الصراع أخذ (مصر) كنموذج دال ، وتوالى المدلولات العديدة طيلة الحكى ، متخذاً في الظاهر توالى الأحداث منذ هبوط آدم إلى الأرض وربما قبل ذلك ، وفي الباطن ، هذا الصراع الاجتماعى والسياسى في مصر الناصرية حينئذ .

(٥) العلم - الدين

وتتوالى الحكايات حتى نصل إلى حكاية (عرفة) التي هي أكثر الحكايات لفتا للنظر ، فمنذ الحكايات الأولى ندرّك أن أولاد الحازة لابد أن ينهض بينهم زعيم قوى ينشأ فيها ، ويرتبط برباط ما بصاحب الوقف - الجبلوى - ويكون أدهم أول الحكايات فقد طرد من البيت الكبير لخدعة ادريس له ، وحين يجيء (جبل) يكون عليه أن يدخل في صراع ضد البيت الذى نشأ فيه ، بيت الوقف ، ويسعى على هيئة موسى عليه السلام إلى طلب العدالة فهو من آل حمدان المغبونين حتى تستقر الأمور .

ومثل كل شيء له نهاية ، فسرعان ما غادر الدنيا ليعود الظلم من جديد ، ويعود (رفاعه) - أحد أحفاد الجبلوى الكبير يحاول أن يصلح ما أفسده الظلم والنسيان ، وتكون نهايته - على غرار نهاية عيسى عليه السلام بعد أن يحاول (بالوقف) ثم عاد لاحتقاره طالبا مثلاً أعلى للعدالة ، غير أن رحيله لا يحول دون عودة حواريه لإكمال ما بدأه .

ويعجى (قاسم) نكون أمام هؤلاء المستضعفين في الأرض الفقراء الباحثين عن العدالة والحق ، ويوصل قاسم بينه وبين من جاء قبله - رفاعه وجبل - ويوصل بينه وبين أصحابه طلباً للحق ، ويستطيع قاسم - على غرار ما جاء به محمد ﷺ - القضاء على الفتونة ويسعى إلى توزيع الوقف بالعدل ، وينشئ المجتمع (الفاضل) .

ولأن الحارة آفتها النسيان دائما ، فإن الزمن كفيل بالإتيان بالفتوات من جديد ، غير أنه بانقضاء تعاليم قاسم وعهده تمضى مرحلة لتبدأ مرحلة جديدة ، مرحلة يتأكد فيها من جديد الانتصار للدعوات السابقة ، ويحس سكان الحارة أنهم في هذا العالم الجديد يحتاجون إلى أمر جديد ، وسيؤكد هذا الإحساس حين يأتي (عرفة) إلى الحارة ، وهو من أصل غير معروف ، لم يتصل بالجلالوى الكبير ، ولم يعرفه كذويه ، غير أنه حين يهبط إلى الحارة سيرى أن سكانها يحنون إلى هذه العهود القديمة التي كان يعم فيها العدل وينتصر الخير .

ولأن عرفة يملك ما لا يملكه أهل الحارة السحر (= العلم) ، فانه يندهش لحال الحارة ، حيث يتصارع عالمان ، عالم الحارة القديم ، وعالم (عرفة) الجديد ، عالم الماضي الموهل في الزمن البعيد ، وعالم الحاضر الموهل في التحضر والمعرفة ، يعبر (عرفة) عن هذا حين يقول :

« هذه الحارة المغرورة الجاهلة ! ماذا تدري من الأمر ؟

لا شيء ، ليس لديها الا الحكايات والرباب ، وهيئات أن تعمل بما تسمع ، ويظنون حارتهم قلب الدنيا ، وما هي إلا مأوى البلطجية والمتسولين ، وكانت في البدء مرتعا قفرا للحشرات حتى حل بها جدكم الواقف ! » ص ٤٩٨ .

ويستطيع عرفة أن يدرك أنه يملك العلم ، أما أهل الحارة فلا يملكون إلا التاريخ ، الذي يمتلك الدين ، ومن ثم ، فهو يقول في نبرة تقترب من الغرور :

« أنا عندي ما ليس عند أحد ، ولا الجبالوى نفسه ، عندي السحر ، وهو يستطيع أن يحقق لحارتنا ما عجز عنه جبل ورفاعة وقاسم مجتمعين » (٤٩٨) .

وعلى هذا النحو ، ندرك رويدا رويدا أن العلم في مواجهة الدين يحاول أن يخلق صيغة جديدة للصراع بين طرفي الإنسان الواحد في الحارة ، وعلى فرض أن (عرفة) يمثل العلم كما يبدو من السياق الروائي ، وهذا صحيح ، فاننا نلاحظ أنه يحاول مواجهة مشاكل الحارة واصلاح ما أفسده كر السنين اعتمادا على العلم وحده دون الإفادة من العنصر الذاتي : التراث .

لقد حرص أبناء الحارة على رصد حركات الناظر (النظام) ، كما حرصهم على القضاء على الفتوة (الحاكم) ، معتمدا في هذا كله على (العلم) ، يقول مصورا دوره في المستقبل « قد يتمكن يوما من القضاء على الفتوات أنفسهم ، وتشديد المبانى ، وتوفير الرزق لكافة أولاد حارتنا » (٤٨٣) ، وحين ترد عليه قريته : « هل يمكن أن يحدث ذلك قبل قيام القيامة » يجيب بسرعة « آه لو كنا جميعا سحرة » .

رغم أن العلم هنا يعتمد — وحده — على أنه السلاح الجديد (السحري) الذى يستطيع ، فقط توفير الخير ، وتحقيق العدالة .

ورغم أن عرفة يعرف جيدا أن من شروط التغيير الانتباه إلى التراث فى الوقت الذى لابد أن نتخذ فيه من المعاصرة (من أدواتها المنهجية العلم) هدفا . . فإن عرفة بدا كأنه كان واعيا لقانون الغرب أكثر منه وعيا لشرط الشرق ، واعيا لضرورة الحاضر والإغراق فيه أكثر من وعيه من تلمس الماضى وفهم تأثير دوره فى الوجدان العربى .

وهذا يحمل فى معناه تنبها لدور العلم وهوما تنبه إليه الكثير من مثقفينا (من أمثال طه حسين وتوفيق الحكيم ويحيى حقى . . الخ) ، غير أنه يبدو أن ثقة نجيب محفوظ المطلقة فى العلم هنا دفع به ، فى كثير من الأحيان ، إلى كشف هذه الثقة المطلقة فى عنصر واحد من عناصر مواجهة الظلم ، إنه لا يرى غير العلم منقذا لهذا العالم الشرقى من شروره ، وربما شرور الغير خارجه ، وهى دعوة كانت تغلب على أفهام مثقفينا حين تعرفوا على الغرب ومنجزاته لأول مرة ، لكنهم بعد فترة لا يلبثون أن يعرفوا أن العلم وحده لا يكفى ليحرز النصر ، أنه يسرف فى هذا حين يقول (لا ينبغي أن تعتمد على شيء سوى السحر الذى بين أيدينا) (٤٩٧) ، كذلك يصل به الأمر إلى درجة أنه يقول :

— « أنا عندى ماليس عند أحد ، ولا الجبلأوى نفسه ، عندى السحر ، وهوما يستطيع أن يحقق لحارتنا ما عجز عنه جبل ورفاعة وقاسم مجتمعين » (٤٩٨) .

وهوما نستطيع أن نرفضه ، فمن الخطأ أن يقال إن العصور السابقة التى ظهر فيها انبياء لم تستطع أن تحقق ما تصبو إليه البشرية من عدالة وحق ، أو من الخطأ أن نقول — وهوما رددته

البعض — إن قاسم أو عصر قاسم أو دين قاسم كان ضد العلم ، ومن الظلم أن يقال أيضا إن نجيب ضد العلم أو ضد التقدم . .

أى أنه ليس ضد عرفة . بل على العكس لقد علق عليه آمالا كبيرة في تغيير وجه الحارة ، والقضاء على الظلم الاجتماعى فيها .

على أنه من المرجح أن نجيب محفوظ مع إيمانه بالعلم وقيمه ، ومع إيمانه بالتراث وأهميته ، بانه آمن بالأول أكثر من الثانى ، وكثير من العبارات فى الرواية ، خاصة فى لوحاته الأخيرة تشير إلى مثل هذا المعنى .

ولا يخلو من معنى هنا أن عرفة فى محاولته الدائبة لاستخدام العلم وحده فى التغيير انتهت به المحاولة إلى أن يتسلل إلى بيت (الجبلوى) الكبير للإفادة من أسرارهِ (اليس هذا اقتناعا للاعتراف بما يملك الجبلوى ؟) وادى به هذا إلى المطاردة فالقتل ، ومهما يكن ما يشير إليه (حنش) رفيق عمره وكاتم أسرارهِ العلمية من أنه سعى بعد موت عرفة إلى البحث عن الكراسية العلمية ، وترك النهاية مفتوحة ليومنا أنه (يعبر عن عدم ثقته باحتمالات المستقبل من ناحية التقدم العلمى وتغيير وجه الحياة فى الحارة) (د . محمد حسن عبد الله : الإسلامى والروحانية فى أدب نجيب محفوظ مكتبة مصر ١٩٧٨) ، فمن المؤكد أن العمل على مستوى الواقع أو الرمز يؤكد على شيء واحد ، هو ، أن الاعتماد على العلم وحده كفىل بتعطيل السعى إلى تحقيق العدالة الاجتماعية ، فيحولها إلى مغامرة لا تلبث أن تفشل شأن أية مغامرة غير محسوبة بالقدر الكافى ، وهو ما يتنافى مع السعى إلى تحقيق هذا الهدف .

وعلى هذا النحو ، فليس من المصادفة أن يقهر فكر عرفة ، ولا يلبث أمام خيوط الواقع الوحشية أن يغتال ، فيلقى بجثته إلى مقلب زبالة ، وهو المصير الذى انتهى إليه من يسعى إلى العلم دون وضع فى الحسبان أن العلم دون (هوية) الإنسان يصبح لعبة خطيرة تودى بصاحبها إلى زاوية النسيان .

وهنا يلح علينا العمل بكثير من الرموز التى تبدو فى النسيج العام للرواية نشازا ، فكيف للجبلوى الكبير ، وبعد (مغامرة) حفيده المتحضر أن يرسل بامرأة فى نهاية العمل ليلبلغ عرفة وصيته التى تؤكد رضاه عنه ، إن المرأة تفضى إلى الحفيد برسالة تقول له فيها :

— قيل لى قبل صعود السر الالهى اذهبى إلى غرفة الساحر —
أى غرفة — وأبلغيه عنى أن جده مات وهو راض عنه (٥٣٨) .

وتتداعى التساؤلات :

هل يريد الجبلاوى الكبير أن يقول لنا كلاما مناقضا لهاجسه الذى كان يشغل عقول
الشخصيات المصلحة من أحفاده ؟

وهل كان راضيا عن حفيده — عرفة — الذى لجأ إلى السحر (= العلم) وحده دون تلمس
تكون الإنسان الترقى (= العربى) وتراثه ؟

وهل كان راضيا عن طريقة السحر فى مواجهة الناصر من أنه لجأ إلى الزجاجات الحارقة —
القنابل — التى تعنى أسلوب الدمار ؟

وهل كان راضيا عن استخدام وجه العلم البشع فى نيل الحق ؟

وهو ما يصل بنا إلى سؤال آخر :

هل كان راضيا عن العلم بشكل مجرد ؟

والواقع أننا لا نستطيع فهم الإجابة عن هذه الأسئلة دون أن نربط ذلك كله بقضية قتل
الجبلاوى فى نهاية الأمر ، وهى قضية أسهب فيها نجيب محفوظ نفسه فى عديد من جلساته ،
مؤكدًا أنه لم يقصد النيل من الجبلاوى قط مهما يكن الرمز الذى يشير إليه
(فصلنا شهادة نجيب محفوظ فى الملحق الذى فى نهاية البحث) .

إن ذلك كله يقف بنا على حافة الهوية والاعتقاد دون شك . .

(٦) الشكل والمتوالية

ثمة تطور فى مجال الشكل لا يخطئه قارئ نجيب محفوظ .

وهذا التطور يبدأ فى هذه الفترة التى كتب فيها روايات المرحلة التى تبدأ (بأولاد حارتنا) فى

نهاية الخمسينات ، فحتى (الثلاثية) (كتبت قبل ثورة ١٩٥٢) حرص نجيب محفوظ على الشكل الكلاسيكى الغربى ، لكنه لم يلبث فى (أولاد حارتنا) أن جاوز هذا الشكل ولم يعبا به ، ودخل فى مرحلة (تأصيل) للرواية العربية .

ومنذ هذا الوقت حتى الآن أبحر فى عديد من التجارب الفنية التى لم يخضع خلالها لوطأة التقليد الغربى ، وهو نفسه اعترف بهذا فى كثير من أحاديثه ، فهو يقول على سبيل المثال ، وهو ما رددته كثيرا :

(الآن ، لا أهتم بأى شىء من هذا إلا بالتعبير عن ذاتى بحرية تامة ، سواء اتفق هذا التعبير أو حتى تناقض مع القواعد فهى لا تهمنى إطلاقا ، ولم تعد هذه القواعد فى نظرى إلا الأسلوب الذى يكتب به الكاتب ، أى ليس هناك قواعد ، ويصح جدا أن يكون لى أسلوبى الذى أكتب به)
(فصول مارس ١٩٨٤) .

وإذن ، نستطيع القول إن نجيب محفوظ طور الرواية العربية كما لم يطورها أحد من قبله ، وبالشكل الذى يمكن أن نتفق فيه مع حيثيات جائزة نوبل ونختلف . نتفق حين رأت هذه الحثيثيات أن إنتاجه « يعنى نقطة انطلاق عملاقة للرواية كفن أدبى » ، وإننا نختلف بالقطع حين يعنى هذا اطرادا فى الشكل الغربى ، وإنما مثل إنتاجه تأصيلا فريدا للرواية العربية .

وتتعدد أشكال التطور الإيجابى فى الرواية العربية ، غير أن أكثرها لفتا للنظر اتباع أسلوب (المتوالية) ولا سيما فى روايته (أولاد حارتنا) .

المتوالية وروح الشرق :

إن الشكل الذى يعتمد على (المتوالية) فى هذه الرواية هو الشكل الذى يقترب من (الاسترسال) ، وهولون من الأداء الفنى عرف به الشرق قديما وما زال يمثل ، فى نسيجه ، صفة (التميز) فى الروح الشرقى حتى الآن .

ولفهم هذا اللون لابد من الإشارة إلى التنوعات المتوالية فى الدراما الإغريقية القديمة ، فمما

لا شك فيه أن هذه الدراما أحتوت ، ضمن ما أحتوت ، على كثير من هذه الخصائص الشرقية في الأداء ، فإذا عرفنا أن الأداء الفني في الغرب يغلب عليه الشكل الدرامي التقليدي ، فإن الأداء الشرقي يغلب عليه شكل (المتألية) ، بما فيها من تنوع ودوران وتتابع واستمرار .

وإذا وجدت هذه الخاصية في الدراما الإغريقية فهي توجد بشكل خافت غير مؤثر على روح العمل الفني ، لكنها في فنون الشرق تمثل جوهر العمل بما يمكن القول إنها تمثل روح هذا العمل . وهذه الخاصية نستطيع أن نعرّض عليها أكثر في فن الموسيقى .

وبالعودة إلى نجيب محفوظ نستطيع أن نجد في رواياته ، لاسيما في مرحلة (أولاد حارتنا) هذه الخاصية التي تنتمي للموسيقى الشرقية تتسلل عبر نسجته الروائي وعبر مساحات فنية شاسعة ، وهو ما يدفع بنا للتعرف على المؤثرات الموسيقية الأولى عنده .

إن أحاديثه والحوارات التي أجريت حوله تؤكد لنا ولعه بالموسيقى الشرقية بوجه خاص ، (أميل إلى الموسيقى الشرقية ، تربيت عليها) (نجيب محفوظ يتذكر ، ص ٩٥) ، ويؤكد في موقع آخر أن شغفه بالموسيقى (يكاد يفوق شغفه بالأدب) .

ونستطيع أن نؤكد من تتبع اعترافاته أن الموسيقى الشرقية استحوذت على مساحات كبيرة من مجال اهتمامه ، وخاصة حين يردد أن آلة مثل القانون كانت أثيرة لديه فضلا عن حضور العديد من حفلات الموسيقى الذي تواجد فيها ، كذلك ففي الفترة المبكرة من حياته عرف ظواهر الفن الشرقي والموشحات الشرقية والأدوار التي لا تخرج عن هذا اللون ، ولا بأس من أن يضيف أغاني سيد درويش وصالح عبد الحى وأساطين من أصحاب هذا الروح الشرقي في الأداء الموسيقي الخاص بنا .

والمعروف أن القانون من أهم آلات التخت الشرقي التي كان لا يخرج في زمن محفوظ عن عدة آلات أخرى (هي العود والكمجة ورقاق) ، والأكثر من هذا كله أن محفوظ لا يذكر أنه اكتفى بالسماع أو حضور هذه الحفلات الصاخبة فقط ، وإنما يؤكد أنه درس في معهد الموسيقى العربية دراسة منظمة — بالفعل — لمدة عام كامل درس خلالها — إلى جانب النوتة الشرقية والأدوار المميزة — فلسفة الجمال .

ولا يعني ذلك أن التكوين المبكر لنجيب محفوظ لم يعرف فقط إلا هذا اللحن الشرقي

وأدواته ، وإنما عرف بعض المؤثرات العربية الأخرى المتاحة في عصره ، فعرف السينما الغربية وشغف بها ، وعرف منها بوجه أخص أفلام (رعاة البقر) فضلا عن الأعمال الروائية الغربية الكثيرة التي التهمها وكذلك حرفية (السيناريو) حين عمل بالسينما فترة طويلة . . غير أن هذا كله مثل موجة عابرة في تيار الحس الشرقي ومكوناته .

ونجيب محفوظ هنا لا ينكر الفن الغربي ، فإلى جانب أنه يسود في عصرنا ، فإنه يحتوي — في تطوره التاريخي — على كثير من المؤثرات الشرقية ، فالعود إلى الفن الغربي هو عود إلى الفن الشرقي ، غير أنه كان أكثر ميلا من غيره (بالخصوصية) ، فلم يركن إلى الغرب ، أو يتمسح به وحسب ، لكنه سعى إلى الخيوط المميزة البراقة في نسيج الفن الغربي ليعرف أنها (الصنعة) الشرقية ، ثم راح يضيف إليها ويعمقها في النسيج الإنساني .

وهذا الوعي بالواقع الغربي والوعي الشرقي هو الذي مكن نجيب محفوظ من وضع يده على (معادلة) الهوية العربية في هذا العالم الذي لا يعترف (بالأيديولوجية) العامة ، وإنما بقدر ما تكون الأيديولوجية الخاصة نابعة من الكيان معبرة عنه ، بقدر ما تعبر عن أصالتها ، وتضيف إلى الكيان العالمي .

وهو يتوقف بنا أكثر عند فن الأداء الشرقي . .

الأداء المرتجل :

إن فن الأداء الشرقي يختلف بالضرورة عن فن الأداء الغربي لطبيعة التباين الشاسع بين الاثنين . فمن المعروف أن فنون الشرق ، عموما اتسمت بالانفتاح والتوسع الأفقي عكس فنون الغرب التي عرفت بأشكالها العمودية المقننة المفضية إلى الذروة ، فالنهاية . والذروة كانت غاية الفنون كافة في الغرب ، غاية تقنية ونفسية سرى مفعولها على الأوبرا (التي خرجت من أغاني . وألحان الدراما الإغريقية) والسيمفونية والرواية .

أما فنون الشرق ، فلم تكن الذروة وسيلتها في التصعيد — التطوير ، إنما عنيت بالأداء المرتجل (اسعد على ، مجلة أفلام ، ١٩٧٤/٩) .

الاداء المرتجل إذن هو أهم خاصية في فنون الشرق ، حيث يهب طبيعة هذا الفن صاحبه حرية التنوع والتطوير الحر في إطار الشكل العام المتفق عليه .

ولا شك أن أهم أشكال الاداء الفنى عندنا تتمثل في المتواليات بوجه خاص ، وهذه المتواليات تعود - في تنوعاتها المستمرة - إلى توالى وتنوع الأديان التي ظهرت في الشرق معتمدة أهدافا وتعاليم واحدة تنوعت بفعل توالى واختلاف الأزمان .

وما أشبه أية (وحدة) فنية في تتابعها الفنى بهذه الصورة التي تمتد بشكل أفقى وليس بشكل رأسى محدد ، ولعل من أظهرها شخصيات أو وحدات (أولاد حارتنا) هنا .

وهو ما يحتم علينا هنا التوقف عند تعريف (للمتوالية) التي تتخذ تعريفا غريبا ، لكن تحتوى على مضمون شرقى صرف .

التنوعة هي شكل معروف في التأليف الموسيقى :

وهو يبدأ بوحدة لحنية متكاملة فنيا يعرضها المؤلف ثم يعمل على استنفاد أبعادها عبر صيغ متنوعة غير محدودة العدد ، وعدد التنوعات يعتمد قوة اللحن ومرونته من جهة وقدرة المؤلف على الابتكار . في التنوع الأول يجسد المؤلف طابع اللحن ، ثم يبنى لحنا يبدو جديدا في إيقاعه وأصواته الفوقية (هارمونى) لكنه في جوهره يمت بصلة روحية للحن الأول/الرئيسى .

التنوع الثانى يمكن أن يتم باستخدام (إيقاع) اللحن الأصيل وبناء لحن جديد عليه عبر سلم جديد ومسار مغاير في العلاقات الصوتية .

أما في التنوع الثالث فرمما ارتأى المؤلف الرجوع إلى الصيغة الأساسية (اللحن الرئيسى) وعرضها كما هي ، لكن بتغيير في الهرمونية والتوزيع الآلى ، أو بإضافة أبعاد جديدة إلى تلك الصيغة تعطى انطبعا بالتوسع والتلون . .

هذا هو التعريف البسيط للتنوعة أو شكل (المتوالية) في الموسيقى ، وهو شكل نعثر عليه في عديد من روايات نجيب محفوظ الأخيرة لا سيما روايته (أولاد حارتنا) مما يقطع - مع تمحوص علاقات المقارنة - إلى شبه واحد نجده في عديد من أشكالنا الفنية الاسلامية القديمة ، ولعل أبرز مثال له في (ألف ليلة وليلة) حيث تتوالى الحكايات - كأولاد حارتنا - عبر تنوعات إيقاعية تأخذ شكل اللحن المنساب من (المتوالية) .

إن مثل هذا التنوع يبدو واضحاً في رواية (أولاد حارتنا) ، فما يكاد يمضى التنوع الأول – الجبلاوى – حتى يكون الكاتب قد جسد اللحن الرئيسى في (الأرضية) التى جهد لتستوعب الإيقاع الرئيسى والذى سيتوزع فيها بعد طيلة المتواليات الأخرى : أدهم ، جبل ، رفاعة ، قاسم ، عرفة .

ويلاحظ أننا في آخر متوالية (عرفة) نكون قد وصلنا مع الروائى إلى ما نجح أن يطور فيه ويكتف كافة التيمات المتوالية طيلة اللحن الرئيسى بحيث يبدو لنا أن هذا التنوع الآخر يبدو أكثر تأثيراً وعمقا من أى تنوع سابق .

وعلى هذا النحو ، فنحن مع كل لوحة فنية (يسميها بشخصيات) لا نبعد عن اللحن الأول على اعتبار أنه اللحن الذى يمهّد لكافة الألحان المتوالية بعده ، ومع كل لوحة يخيل إلينا أننا نعثر على إضافات فنية منفصلة ، غير أن وضعها في الإطار العام يؤكد لنا أنها منبثقة من اللحن الأول ، ومؤدية مع غيرها إلى (أثر) واحد للمتوالية .

قد يبدو لنا أن الجبلاوى هنا يمثل الأثر المقصود أو المحور الرئيسى ، غير أن امعان النظر يؤكد لنا أن ثمة قيمة واحدة (العدالة الاجتماعية) هى الأثر والمحور الذى لا تفرج عنه المتوالية بأية شكل .

وهو ما يتوجب علينا معه التوقف عند هذه القيمة (العدالة الاجتماعية) ، فإنها فضلا عن أنها تمثل القيمة الوحيدة في رواية (أولاد حارتنا) ، فهى تمثل القيمة الأثيرة لدى نجيب محفوظ في (كل) أعماله .

(٧) قضية العدالة

إن الجبلاوى الكبير وولده أدهم يجسدان فكرة العدالة والحق منذ اللحن الأول ، فالجبلاوى ينصب أدهم بدلا من إدريس ، ولأن هذه القيمة يتناقى فيها معنى الظلم لفهم الأب طبيعة أدهم وإدريس فإن إدريس يحاول الخروج عن هذه القيمة فيوقع بأخيه ، الذى يطرد إلى الخلاء ، ومن ثم ، تبدو قيمة العدل ضائعة .

ولا نكاد نصل إلى الحكاية الثانية (جبل) ، حتى نرى الروائي يسعى إلى تجسيد قيمة العدالة أكثر في وقت يحاول أن يستنفد أبعادها في القصة الأولى فنحن أمام قصة جديدة ، حيث بحث الجبلأوى الكبير (جبل) على صيانة كرامة الإنسان ، وحين يسأل كيف ، يجيبه :

(بالقوة تهزمون البغي ، وتأخذون الحق ، وتحيون الحياة الطبيعية) (١٧٨) .
وتتبلور هذه الرؤية أكثر حين يقف أمام الناظر — ناظر الوقف — ليقول له في هدوء حاسم :
— جئت مطالباً بحقوق آل حمدان في الوقف وفي الحياة الآمنة (١٨٥) .

وقد استطاع جبل بالفعل أمام رفض أصحاب الوقف وجبروتهم أن يتصرف في معركته في أكثر من مرة يحاول فيها الخصم استخدام الحيلة ، ولم يكن من المصادفة أن يلتف حوله الغلمان والشباب ويتصايحون :

جبل يا نصير المساكين
جبل يا قاهر الثعابين

وكان على جبل أن يمضى أكثر في طلب العدل ، ويتمثل هذا أكثر ما يتمثل حين نتحدث مشاجرة يقوم فيها دعبس بفقاً عين البعض ، فإذا بجبل لا يرضى بغير أن يقوم المصاب بفقاً عين من فقاً عينه (عين بعين) ، صاح جبل في عنف (. . فأما النظام وأذا الهلاك) (٢٠٩/٢٠٨)
وقد لبث جبل بينهم — كما يقول الراوى — (رمزاً للعدالة والنظام ، حتى غادر الدنيا) .

وعلى هذا النحو يستنفد اللحن موجاته ولا يستنفد تيار المتواليه كلها ، إذ سرعان ما نلتقى بلحن آخر ، نلمح فيه وصف الروائي جبل بأنه (القوة العادلة) ، وليس هذا مصادفة ، فنحن في اللحن الجديد أمام شخصية تختلف عن سابقتها في إقامة العدل .

ويلاحظ أننا في اللحن الجديد أمام ربط وثيق بين الضعف والحق المسلوب : إن رفاة يدعو إلى الحق بهوادة تفتقر إلى القوة ، وهو كثيراً ما يقول على لسان إحدى الشخصيات في قصة (رفاة) :

(ومن هم المساكين ؟ أنهم اقضية متورمة من الصفع وأديار
ملتته من الركل وأعين يرهاها الذباب ورؤوس يعيش فيها
القمل) (٢١٦)

ويلاحظ أنه في كل مرة كان يبنى لحناً جديداً لكن يعاود هذا اللحن — على طيلة قصص
الرواية — اللحن الأصلي ، فطيف الجبلاوى يعاود الشخصية الجديدة في كل مرة ، إما بالجدد
أو الخيال (٢٤٧) ، ويؤكد هذا أن الجبلاوى ، وإن لم يكن من أتباع الضعف في طلب الحق
أو التسامح في البحث عنه ، فكثيراً ما كان يواجه رفاة ليقول على لسانه (الضعيف هو الغنى
الذى لا يعرف سر قوته وأنا لا أحب الأغنياء) (٢٤٨) ، ومع أن رفاة حاول أن يقلل من تأثير
القوة في طلب الحق ، فإن خلفاءه كانوا يؤمنون بدعوته في جوهرها الصحيح (إذا وزع الريع
بالعدل ، ووجه للبناء والخير ، فهو الخير كل الخير) (٣٠٥) .

على أن الراوى يضيف إلى هذه الألحان تجاوزاً لحنياً لا بد منه لتحقيق الأسلوب
(البولقونى) ، وهذا اللحن الجديد الذى يؤكد التوالى وتأثيره يتمثل في شخصية (قاسم) ، إن
الراوى يكون واعياً إلى أن العمل كله لا يحتاج لتوسيع وتلوين بقدر ما يحتاج إلى كمال واكتمال في
الرؤية لطلب الحق ، ومن هنا ، نكتشف أن المؤلف ينبه إلى خطورة الفتوة (الديكتاتور) في
طلب العدل ، إن الجبلاوى يبلغ حفيده — قاسم — أن (جميع أولاد الخارة احفاده على السواء وإن
الوقف ميراثهم على قدم المساواة ، وأن الفتوة شر يجب أن يذهب) (٣٥٣) .

ويقتررب قاسم من اللحن الرئيسى ليكملاه حين يكشف عن سبب عجبته (ما أردت
ألا العدل) (٣٧٨)

ويظل يردد هذا اللفظ الأثير لديه دائماً (العدل ، العدل) .

ونستطيع أن نلهم بفلسفة قاسم في دعواته المتوالية :

— (ذهب الناظر إلى غير رجعة ، واختفت الفتوات ، لن
يوجد في جارتنا بعد اليوم فتوة ، لن تؤدوا اتاوة لجبار ،
أو تخضعوا لعربيد متوحش ، فتمضى حياتكم في سلام ورحمة
وحبة) (٤٤٢) .

- (بيلدكم أنتم ألا يعود الحال كما كان ، راقبوا ناظركم فإذا
خان اعزلوه ، وإذا نزع أحدكم إلى القوة اضربوه ، وإذا ادعى
فردأوحى سيادة أدبوه ، بهذا وحده تضمنون ألا يتقلب الحال إلى
ما كان) (٢٤٢) .

وخلال التقطيع والتكثيف في الدلحن يضاف إليه طرح جديد ، لحن يبدو متافرا لكنه
لا يلبث أن يلتئم ويذوب في التنويع الرئيسية ، ويتمثل في شخصية (عرفة) .

إن شخصية عرفة هي الشخصية الجديدة التي ينتهي إليها هذا الصراع ، إن عرفة يتمنى أن
يعرف الناس كلهم سر السحر (العلم) ، مفسرا ذلك بأن (الحارة في حاجة إلى قوة)
(٤٦٩) .

يتمرد على التاريخ (= الحكايات) ، يقول مؤكدا (ستبدأ الحكايات ، متى تنتهي هذه
الحكايات : وماذا أفاد الاستماع إليها طوال الليالي ؟ سيغنى الشاعر وتستيقظ الغرز يا حارة
الحشرات ..) (٤٧١) .

لقد كان عرفة أقرب إلى جبل وقاسم من أدهم ورفاعة .

وهو شغوف جدا بقيمة العلم (قد يتمكن يوما من القضاء على القوات أنفسهم ، وتشيد
المباني ، وتوفير الرزق لكافة أولاد حارتنا) (٤٨٣) ، ولأنه يؤمن بالعلم كثيرا ما يقول (لو كنا
جميعا سحرة) .

نحن نعرف حكاية عرفة والمصير الذي انتهى إليه ، غير أن الملاحظ احتفاء الراوى كثيرا
بالعلم ممثلا في شخص عرفة (الناس أكبروا ذكره ورفعوا اسمه حتى فوق أسماء جبل ورفاعة
وقاسم) ، وهو ما أشرنا إليه سلفا ، غير أن الراوى بعد مقتل عرفة يظل ينتظر ، مع أولاد
حارته ، أن يعود حواريوه ورفقاؤه ، فأهل الحارة (كانوا كلما اضر بهم العسف ، قالوا : لابد
للظلم من آخر ، ولليل من نهار ، ولنرين في حارتنا مصرع الطفيان ومشرق النور والعجائب)
(٥٥٢) .

وكان الراوى ينهى متوالية (أولاد حارتنا) ليعيد استنفاذ وحداتها اللحنية في متوالية أخرى
أعمق منها بعد ذلك بقراءة عشرين ستة بعنوان (ملحمة الحرافيش) .

الفصل الثالث

ملحمة الحرافيش .. أبنية الوعي

« من الصعب تصور درجة الوعي الإبداعي دون رصد مفهومه العميق في واقع الجماعة التي ينتمى إليها » .

. . هذه بدهية لم نعد في حاجة للبرهنة عليها الآن ...

فبالرغم من أن هذا التصور قد تم التوصل إليه منذ حقبة بعيدة ، فإنه لا يزال صالحا للممارسة والتعامل به في تكشف الرؤية الإبداعية .

إنها قضية العبور من الوعي الواقع - السائد - ، الى الوعي الممكن - الطموح - بتعبير الناقد الغربي المعروف لوسيان جولدمان .

ذلك أن الوعي الذي نعثر عليه في أى نص أدبي يجب أن يعبر عن البنية الرئيسية في فكر المجتمع ، وهو وعي لا يعكس واقعا جامدا (يزعم البعض أن الابداع مرآة للمجتمع) ، وإنما يعكس واقعا آخر مغايراً يكمن في تطور الفكر الجماعي للتزوع إلى التخلص من الواقع (الفوتوغرافي) إلى واقع ديناميكي صاعد ، اذ يمكن تصور هذا الوعي كبدهية واقعية يكون من شأنها أن توجه من أجل حصول المجتمع على لون من التوازن في ذلك الواقع الذي يحياه .

بيد أن هذا التطابق لا يمضى على مستوى التعبير الدلالي فقط ، وإنما يمضى على مستوى تعدد البنى في العمل الواحد .

فمن البديهي أن الوعي لا يتحدد فقط في المضمون الذي يقدمه النص ، وإنما يتحدد - كذلك - في الصياغة الفنية التي تسهم في البلوغ بالعمل إلى أقصى مدى فعال له

ومن هنا ، فإن التعامل مع بنية المضمون لا يحول دون التعامل مع البنية الفنية ، كما أن التعامل مع البنية الفنية لا يحول دون التعامل مع سياق الوعي الخارجى .

وبهذا وذاك - الوعي والبنية الفنية ، أو تشابه البنى - لا يجب أن نجعل الجهد النقدى مقصورا على واحد منهما ، فالوعي والبنية الداخلية يمثلان معا درجة متقدمة و متميزة من درجات الوعي الجماعى .

ولنتقل - زيادة فى التوضيح - إن فهم هذا التصور والعمل به يعطينا فكرة موجزة « عن بنيته الأيديولوجية بما يساعدنا على التقاط جوانب جديدة فى النص تعدل من حكمنا على أفكاره وتجعلنا نراجع جوانب أخرى فيه ، وعلى هذا فهنا علاقة متبادلة بين فهم دلالة كلمة منعزلة والدلالة الكاملة للبيئة » .

وعلى هذا النحو ، فإن التعامل مع نص ملحوظ لتجيب محفوظ (ملحمة الحرافيش) ، لابد أن نضع فى حسابنا هذا التصور ، مما يخرج بنا من التوقف عند الدلالة فقط ، أو التعامل مع الصياغة الفنية وحدها ، وإنما نستخدم كل ما يمكن أن نفيد به لتكشف هذه المساحات الملحمية الشاسعة التى أماننا .

معنى هذا أن فهم النص من داخله فقط - بوصفه كيانا قائما بذاته - لا يحول دون الإشارة إلى عدة تعريفات أولية والتى تحدد - منذ البداية - طبيعة (الملحمة) ، ودلالة تسميتها ، كما لا يحول دون فهم ملامح البنية الاجتماعية والسياسية فى مصر فى حقبة السبعينات لارتباط النص فى علاقة حميمة بها (كتب فيها وعبر عنها وإن لم يلتزم بزمان أو فضاء مكانى محدد) ، وبعدها نستطيع الوصول إلى أبنية الوعي ومستوياتها .

٢- الملحمة

منذ البداية ، نحن أمام عنوان دال (ملحمة الخرافيش) . .

وعبورا فوق تنظيرات وتعريفات كثيرة حول (الملحمة) ، فان ثمة سمات عديدة يمكن أن نعثر عليها في ملحمة نجيب محفوظ ، وهي سمات يمكن أن نجد لها جذورا عميقة في شكل الملحمة كما عرفت باطارها الأدبي والشعبي سواء بسواء ، كما نجد لها مؤثرات بعيدة الغور في العصور القديمة - عند الإغريق - والعصور الوسطى - في الغرب الأوروبي أو الإسلامي . .

إن ملحمة الخرافيش هنا تحاول تأكيد قيمة أبطال تقترب ملامحهم من الأسطورة ، إلى حد بعيد (عاشور ، شمس الدين ، جلال . .) ، وتعدد أساء هؤلاء الأبطال حتى تصل بهم إلى عشر شخصيات شاخة بمواقفها وأحداثها .

وفي الملحمة لا نخطئ هذا التكرار الذي لم تكن لتخطئه عين قط في الملاحم القديمة حكاياتها الشعبية خاصة مثل (أبو زيد الهلالي) على سبيل المثال ، وهو تكرار مقصور على عالمها ومقصود في حد ذاته .

كذلك نعثر على هذا التجزؤ في (السرد) خلال الحكايات المتوالية كأنها تطريز بارع في آنية عتيقة ، وهو تطريز لا يوحى بروعة الأنية وإنما تؤكد مساحات الفراغ الممتدة بين وحدات التطريز .

وفي رواية محفوظ أو ملحمة (ثمة قرابة وانتهاء مؤكدين بين الرواية والملحمة) ، إذ نجد هذا الواقع المميز للأبطال من حيث مواقفهم الدرامية النبيلة ، والتي تعلق بهم إلى ذرى المجد أو تهبط بهم إلى ترى الأرض هبوطا موحيا أخاذا .

يَبْدُ أن أكثر الملامح المميزة في « ملحمة الخرافيش » هنا هي الاحتفاء بالدلالة الاجتماعية والتركيز عليها ، فعلى الرغم من المغامرات الخرافية التي تغلفها وهذا العالم الأسطوري الذى قلما تخلو حكاية واحدة فيها من رموزه وقماقمه . . فان الواقع الاجتماعى – والسياسى بالتبعية – يعكس تطور المجتمع والأفعال المباشرة لأصحابها .

إن الملحمة – بالتحديد – تحمل بصمات واقع السبعينات مجازا ، وبصمات الواقع المصرى والعربى كلغة فعليا ، كما تحمل دواعى الوعى الاجتماعى وترتقى به .

وربما كان أكثر ما يميز ملحمة الخرافيش بشكل مباشر منذه الروح المتوثبة الحيوية التى نعر عليها فيها ، مما يشير إلى اقتراها المؤكد بروح حرب أكتوبر ١٩٧٣ والأثر الذى تركته فىنا جميعا .

وتؤكد هذه الروح من مراجعة أعمال نجيب محفوظ السابقة عليها ، ففى روايات مثل (القاهرة الجديدة) ، و (خان الخليل) و (بداية ونهاية) ومرورا (باللص والكلاب) و (السمان والخریف) و (الطريق) و (الشحاذ) و (ثرثرة فوق النيل) ووصولاً إلى (المرايا) وغيرهم نعر على كثير من الشخصيات المنهكة ، التى تمضى حياتها فى المعاناة ، فى وقت لا نعر فيه – للكثيرين – على بصيص أمل ، أما ملحمة (الخرافيش) التى كتبت بعد نصر أكتوبر – ١٩٧٣ – مباشرة فإنها قد تأثرت بروح الحرب التى قدر للإنسان المصرى أن يخوضها فخاضها بشجاعة جديرة به .

إن الخرافيش تحمل الكثير من الاضطرابات وتشير إلى كثير من الثورات التى حفلت بها صفحاتها مما يعكس العالم الجديد الذى عاشه المصريون وأثر فيهم .

إنها ملحمة الخرافيش الجدد . .

وهو ما يصل بنا إلى تعريف جديد . .

٣- الحرافيش .. من هم ؟

لم يكن اختيار (الحرافيش) ليخلو من معنى .

فهؤلاء الحرافيش الذين نعثر عليهم في ملحمة نجيب محفوظ ، يمكن أن نعثر عليهم في أزمان عربية كثيرة .

وهو ما يجتم علينا الإشارة - بشكل خاطف - إلى الخط الزمني في حركته إلى الوراء

إن مراجعة نصوص المقرئى وابن تغرى بردى وابن إياس وابن بطوطة والسخاوى وغيرهم حتى الجبرق في بدايات العصر الحديث . . يتأكد لنا أن أولئك الحرافيش في العصور الإسلامية الزاهية حتى الآن عرفوا ضمن شرائح اجتماعية عديدة ، وامتهنوا كافة المهن ، وانتظموا بين الجيوش القتالية أو الجماعات الصوفية .

إن الحرافيش في الوقت الذى كانوا فيه بكلمات ابن بطوطة أصحاب (جاه ودعارة) كانوا عند السخاوى (قوة قتالية) ، وحين انضموا فيما بعد للجماعات الصوفية عرف بينهم المحسن والفقير وتحولوا - عند الجبرق - إلى أصحاب الحرف (السافلة) .

هكذا يشير إليهم الجبرق في آخر وصف انتهى إلينا .

أى تكون منهم الجنود الشجعان والانكشارية .

وتكون منهم النبلاء والسافلة .

وعرف منهم من فعل أى شئ من أجل الخبز/التوت (عند محفوظ) ومن سعى إلى أى هدف للحصول على القوة/النبوت (عند محفوظ أيضا) .

إنهم يملأون العصور الوسطى وعالمها المضطرب الغريب .

على أن أهم ما يميز الحرافيش في مصر الإسلامية ، خاصة ، أنهم عرفوا نظام (الفتونة) في وقت عرف فيه نظام (الفتوات) وقد أصبح نظاما رسميا خاصة منذ النصف الثانى من القرن السابع الهجرى .

ونعرف من الكتابات التاريخية المتأخرة أنهم أصبحوا قوة لا يستهان بها ، إذ مثلوا أعدادا كاملة كانت تشترك في الكثير من الأحداث الهامة في البلاد .

فإذا صعدنا الخط الزمني إلى الأمام ، أكثر ، لتعرفنا على تطور جديد للخرافيش وفد أصبحوا يمثلون أغلبية الشعب المصري كله في العصر الحديث .

لقد كان الخرافيش أثناء غزو جيوش نابليون لمصر . . من أفراد المقاومة الشعبية الذين رفضوا صلح العلماء المصريين للفرنسيين وقاوموهم مقاومة شديدة .

وقد كان الخرافيش كذلك من الذين مثلوا في ثورة أحمد عرابي القوة التي أيدت ثورته وارتدى نساؤهم الأساور السوداء بعد هزيمته وذلك احتجاجا على (كسر عرابي) بالخيانة فيه .

كما قاموا بثورة ١٩١٩ في وقت لم يكن ليخطر على فكر سعد زغلول فيه هذه الثورة أو حجبها ، ثم هم أولئك الذين مثلوا لعشرات السنين النواة التي جمدت في وجه المستعمر الإنجليزي وتصدت له في مقاومة شعبية بأسلة قبل أن تقوم طلائعهم بثورة ١٩٥٢ .

وكما كانوا هم الفئات التي اعتمد عليها جمال عبد الناصر أثناء حركات التغيير . . كذلك ، كانوا هم الذين قاسوا من تغييرات أنور السادات - في الاتجاه المعاكس - أثناء الانفتاح الاقتصادي وآثار كامب ديفيد وما إلى ذلك .

لقد مثل الخرافيش في السبعينات خاصة أولئك الموظفين بقطاعاتهم العريضة ، وصفوة المثقفين بفئاتهم المتعددة ، وأعداد الشعب التي عانت أولا وأخيرا من جملة التغييرات التي أصابت البنية السياسية والاجتماعية بالانكسار .

إنهم ذلك الشعب بقطاعاته العريضة ممن يمثلون الضمير القومي والروح العربي . ولأن نقطة المركز في دائرة خرافيش محفوظة تتحدد في السبعينات ، فانه لا مندوحة من الإشارة - بشكل خاطف - إلى هذا العقد وتطوراته .

٤- منطقة سيسيولوجيه

وكما أسلفنا ، فإن السبعينات يمكن أن تمثل نقطة المركز في دائرة زمنية واسعة ، تصل في امتدادها إلى بدايات العصر الحديث في مصر منذ قرابة قرنين من الزمان حين جاء محمد علي (الوالي الألباني) ، وبدأ تغييراته ، ثم تمتد الدائرة أيضا إلى أبعد من هذا لتحتوي تاريخ مصر مرة ، وتاريخ المنطقة العربية ، ضمينا ، مرة أخرى .

غير أن العود إلى نقطة المركز - السبعينات - يوضح لنا الخلفية السيسولوجية المباشرة لهذه الملحة .

ففي عقد السبعينات كانت المنطقة قد شهدت تطورات كثيرة : تكررت تجربة محمد علي - بشكل ما - مع تجربة جمال عبد الناصر - وحملت المقدمات النتائج التي انتهت إليها البلاد .

لقد كان الواقع السياسي الاجتماعي يتحول بعنف إلى واقع مغاير لما كان عليه من قبل بتسارع إيقاع الأحداث ، وذلك على أثر تحفز القوى الأجنبية ضد مقدرات البلاد ، وتسلل القوى الاقتصادية الطفيلية ، وتعثر المشروع القومي .

ولنذكر : الانفتاح الاقتصادي ، تحول الرأسمالية الوطنية إلى رأسمالية طفيلية ، سوء توزيع الدخل ، انتفاء العدالة الاجتماعية ، سيادة الفساد في كافة المرافق ، استفحال الشراء الفاحش ، فتح باب الاستيراد بغير قيود ، ظهور طبقات جديدة ، تصاعد القطاع الخاص على حساب القطاع العام . . .

بداية سياسة الاختراق الخارجي ، تعاظم الدور السلبي للنفط ، نزيف العمالة المصرية المستمر ، نزيف الأدمة المثقفة ، تسلل المعونات الأمريكية المشروطة ، تغلغل الشركات دولية النشاط .

انكسار انتصارات أكتوبر ١٩٧٣ على صخرة التنازلات ، زيادة التسهيلات للقوى الأمريكية في الأرض المصرية ، إعصار

ميزان المدفوعات ، توجه السادات إلى القدس ، فرض كامب
ديفيد ، محاولة تنفيذ سياسة التطبيع مع العدو الصهيوني . . الخ
(الخ)

وعلى هذا النحو ، فإن حقبة السبعينات كانت تكرارا سابقا لحقب أخرى في التاريخ المصري
سعت فيها الإمبريالية الأجنبية إلى تنمية رأسمالية تغاير في مصالحها مصلحة الأغلبية الساحقة من
الشعب المصري — الحرافيش الجدد — والعمل الدائب لتحطيم السياسة الوطنية بتكريس ذيوها
في الداخل وتعزيز التحكم في مقدراتها في الخارج .

ومن هنا ، كان على (الحرافيش) ، وهم وقود كل محاولات الابتزاز والتخريب أن سعوا إلى
(أمامية) مسرح الأحداث ومحاولة لعب دورهم المفتقد في مواجهة الأطماع الخارجية والداخلية
سواء بسواء .

ولأن للحرافيش تاريخاً قديماً ، فإن (الحكى) هنا كان تواصلا لقصص شعبى إمامى تغيرت
أحداثه وإن لم تتغير فيه أدوات الصراع وهيئته ونتائجه .

ولأن النظام السياسى كان طرفا في اللعبة الدرامية (داخل الملحمة وخارجها) ، فقد كان
من الطبيعى أن تبدأ منظومة الصراع بين الحاكم والمحكوم ، وتتحد في هذه المنظومة مفردات
أخرى متوالية كالعذالة الاجتماعية وقضية الحريات بكافة وجوها .

وكان على الحكاى — نجيب محفوظ — أن يقترب أكثر من الملحمة الدائرة ، محاولا أن يكشف
عن أبنية الوعى فيها ، سواء الوعى الخاطىء أو المزيف ، أو ذلك الوعى السائد محاولا أن يصعد
به — معبرا عن جموع الحرافيش وأحلامهم — إلى بنية الوعى الممكن المتطلع إلى ما يجب أن يكونوا
عليه .

الصعود من الوعى الكائن وما يجب أن يكون . .
وهذه هى قضية (الحرافيش) وهذفا الرئيسى . .

٥- الشكل : دلالة المعنى

ويدهى ، أن الاقتراب من الملحمة يؤكد لنا أن الوعى الواقع لدى حرافيش نجيب محفوظ كان هو الوعى الذى يسيطر على الملحمة فى شكلها الظاهرى .

هذا هو الوعى العام ، الذى نرى فيه توالى حكايات الراوى فى اطواره خلال خط صاعد أو هابط لاستكمال خيوط الحدث .

وهذا هو المستوى الأول .

غير أن ثمة مستوى آخر ، يحاول - كما أشرنا - أن يصور الوعى العميق فى الملحمة ، أى التغلغل إلى أعماق البنية البعيدة Structure Profonde ومحاولة رصد هذه العلاقة الإيجابية التى يجب ان توجد بين الحاكى / المنقذ والمتلقى / القارئ تؤكد الفعل الذى يشير الى ضرورة تبنى وعى جديد ، وهذا الفعل يكون بتجسيد الأحداث وتحديد فعل الحاكم فى رد فعل المحكومين ، فيظهر خلال لمب التعامل اليومى والدائب بينهما ضرورة الارتقاء الى وضع مغاير للوضع القائم .

وهذا الاستطراء الذى اضطررنا اليه كان لازما لتأكيد تطور الوعى خلال الوحدات المتوالية المستمرة فى الملحمة والتى تصل الى عشر وحدات ، فلا يمكن ان يتطور الوعى أو ينمو قط ، اللهم الا من خلال تفهم سير الوحدات الداخلية التى تؤكد فى اتساقها على تركيب العناصر الفاعلة فى العمل كله .

ويكون علينا من مراقبة العلاقة بين البنى وتألفها فهم تطور الوعى وارتقائه .

على انه من الملاحظ اننا لن نفهم طبيعة هذه الوحدات بدون الهبوط الى عمق البنية الداخلية فيها .

وهذا يكون بمحاولة فهم المتواليات خلال استعارة أحد الأشكال اللحنية واستيعابها كمعادل ضرورى لفهم العمل كله .

وسوف نرى أن حرافيش نجيب محفوظ تقترب حيثًا إلى شكل معين من هذه الأشكال الموسيقية ، وهذا الشكل معروف في التأليف المسرحي باسم (تنوعات على لحن) .

يتردد في المحاولات الروائية منها منذ العصر الباروكي مرورًا بالعصر الكلاسيكي فالرومانسي حتى الآن (كانت أكثر المحاولات وعيًا بهذا الشكل محاولة الكاتب العراقي أسعد محمد علي الذي اكتشفه أثناء تحليله لرواية « البحث عن وليد مسعود » لجبرا ابراهيم جبرا . . ولم يكرر المحاولة أحد بعده) .

فلنشر الى هذا الشكل قبل أن نتابع روح التنوعات في ملحمة الحرافيش .

تبدأ التنوعات في الشكل الموسيقي بوحدة لحنية متكاملة فنيا يعرضها المؤلف ثم يعمل على استنفاد ابعادها عبر صيغ متنوعة غير محدودة العدد . وعدد التنوعات يعتمد قوة اللحن ومرونته من جهة ، وقدرة المؤلف على الابتكار .

في التنوع الأول ، مثلاً ، يجسد المؤلف طابع اللحن : غنائي درامي تصويري قياسي بحث ثم يبنى لحنًا يبدو جديداً في إيقاعه واصواته الفوقية لكنه في جوهره يمت بصلة روحية باللحن الرئيسي .

التنوع الثاني يمكن ان يتم باستخدام (ايقاع) اللحن الاصل وبناء لحن جديد عليه عبر سلم جديد ومسار مغاير في العلاقات الصوتية .

أما في التنوع الثالث فرمما ارتأى المؤلف الرجوع في الصيغة الأساسية (اللحن الرئيسي) و عرضها كما هي ، لكن بتغيير في الهارمونية والتوزيع الآلى ، او باضافة ابعاد جديدة الى تلك الصيغة تعطى انطباعاً بالتوسيع والتلوين .

ويبدأ التنوع الرابع بتطوير وتكثيف كافة الموضوعات (الألحان الأساسية والثانوية ، ما يشبه الذروة على ذلك التنوع أو حتى غيره من التنوعات) .

. . ويمكن أن تتوالى التنوعات الخامس والسادس والسابع . . الخ ، دون تحدد ، على شريطة أن يكون كل تنوع ذا خصائص تقنية جديدة ، دون ان يتعد عن اللحن الرئيسي على اعتبار أنه الأساس الذي تبنى عليه التنوعات ، فهناك تباينات في كافة التنوعات : في السلم

والاداة والاسلوب ، تلك العناصر التي تعبر اضافات فنية جديدة لكنها رغم ذلك يجب ان تكون منبثقة من الموضوع الرئيسى على اعتباره المحور الذى تتواصل الأجزاء الأخرى من خلاله وحول دأثرته .

والثابت فى التنويع انه كما يؤثر المحور فى الاجزاء فإن الاجزاء تؤثر بدورها فى المحور ، وعملية تأثير الطرفين ببعضهما تؤلف الاطار العام (الشكل) للعمل كله .

وعاشور الناجى هنا يمثل ذلك المحور المقصود .

فلنتحاول أن نبحت عن التنويعات فى ملحمة الحرافيش . .

يَبْدُ أن ثمة إشارة لابد منها قبل ذلك ، فمن الملاحظ هنا ان نجيب محفوظ لا يطرح موضوعه الملحمى بتكامل ووضوح ، اذ يختلف فى هذا الى حد ما مع الشكل الموسيقى ، فالمؤلف الموسيقى يبرز فى البداية لحنا كاملا تعقبه تنويعات متباينة ، بينما نجيب محفوظ يقدم فى الحكاية الاولى لونا من ألوان الحكاية الأسطورة التى تتباين فيها الأحداث وتمضى فى بساطة وعفوية لتجسد لنا ملامح هذا البطل — عاشور الناجى — خلال المعوقات التى تواجه الجانب الخيفيه ، وقد ترسم لنا خلال هذا شخصية طيبة عفوية نقية ، لكنها لا تمثل (الشخصية الرئيسية) فى العمل كله .

ورغم مايتأكد أثناء الحكى من الهدف النبيل الذى انتهى اليه عاشور/الاب ، فاننا سرعان ما ندرك أثناء القراءة ، وحتى إكمال الحكاية الاخيرة ، ان الشخصية (النموذج) لا تكتمل الا باكمال العمل الروائى كله

ويجب ألا نتخذنا الملامح شبه المتكاملة لعاشور الاول ، فان هذه الملامح تظل ناقصة مادما لم نلتق بمعوقاتها ونقائضها خلال الرحلة الطويلة مع الأحفاد .

وتتعدد التنويعات اللحنية . .

إن ملحمة (الحرافيش) تبدأ بحكاية (عاشور الناجى) الذى يلور دلالات المؤلف فى التنويع الاولى ، حيث تتداخل اجزاء وجوانب ونبرات وإيقاعات وتنويعات جزئية وضمنية غزيرة تتصاعد فى خط صاعد ثم تهبط فى خط هابط ، وتعاود الصعود دون ذروة ثم تهبط دون تؤدة بهدف تكثيف الحركة الاولى ، فعاشور التقطه شيخ صالح — عفرة زيدان — وقد كان رضيعا

وحيدا في الطريق العام ، فرباه ونشأه على الفضيلة ، حتى إذا ما رحل الشيخ ولما يبلغ عاشور العشرين ، وجد عاشور نفسه وحيدا اللهم إلا من وازع الخير الذي غرس في نفسه .

وتبدأ حلقة الخير والشر تتصارع في عالم عاشور ، وتمثل في رفضه للخمارة التي يدفع اليها دفعا . وإثاره للعمل اليدوي التنظيف الذي يرضى به ويحرص عليه ، وتهديه (رؤية) الى الرحيل الى الجبل بعد ان كاد وباء (الكوليرا) يعصف بكل شيء ، ويرحل .

وتتوالى الأحداث : يتزوج عاشور للمرة الثانية بفلة (فتاة الخمارة) ويرزق بأولاد كثيرين كان أكثرهم قريبا منه شمس الدين — من زوجته فلة — ، ويكون عليه بعد ان يعود من الجبل الى (الحارة) مرة اخرى ، ان يدفع به دفعا الى الاستيلاء على احدى دور الاغنياء — دار البنان — فيعرض حمايته على الفقراء ويأخذ من الوجهاء والأثرياء ليرد فضل ما لهم على من يحتاجه .

وتتوالى الأحداث فيوشى به ويدخل السجن ويخرج ثانية فيعود الى حرصه على العدل بين الناس ، وعلى إيقاف شر الأغنياء ، ومحاولة أن يمسك بيديه السيطرة والعدل .

ولأن عاشور قد اهتمدى الى قانون الحياة (الخير/ القوة) فمحق (البلطجية) محقا ، ولم يفرض اتاوة الا على الاعيان والقادرين ، فوفر (لخارته) كل وسائل الحياة الكريمة (فحف بها الإجلال خارج الميدان كما سعدت في داخلها بالعدل والكرامة والطمأنينة) (ص ٨٥)

وليس أدل على شخصية عاشور — وقد صار بطلا شعبيا — من قوله التي انتهت بها الحكاية الأولى :

« اللهم صن لى قوق ، وزدنى منها ، لأجعلها في خدمة عبادك الطيبين » .

الايقاع واللعن ..

يجيء شمس الدين — وحيد عاشور من زوجته الثانية — ليحل محل والده الذى يختفى فجأة ، ويحدد الابن الثانى فى آل الناجى طريقه حين يردد « لاقيمة لبريق الحياة بالقياس إلى طهارة الضمير وحب الناس » (٩٥) .

ويرفض - منذ البداية - أن يداهن الأعيان أو يتعد عن الحرافيش ، ويفهم دوره فلا ينحرف أبداً عن مفهوم الفتوة في مقاومة الشر والقضاء عليه - الفتوة كما تعلمت هو حامى الحارة وراعيها وكابح قوى الشر فيها . . « (١١٨) .

ولا يهزم شمس الدين من الشر وإنما يهزم من الزمن ، فالسقوط بفعل الزمن هو السقوط امام القانون العام للحياة ، وهو سقوط طبيعي يختلف كثيراً عن السقوط امام الضعف البشرى داخله باغفاله لقانون الحياة - القوة والعدل - وهو سقوط هنا يمضى فى خط سقوط عاشور الأب . ويموت شمس الدين يبدأ إيقاع ثالث ، مغاير . .

إن سليمان يخرج من أصلاب آل الناجى بدون ان يحفظ (قانون) الفتوة ، فيتحالف مع الاعيان مما ينشأ عنه تصاهر (الفتونة والوجاهة) ، ويخلف التنازل تنازلات تالية ، وحين تسقط قوى الخير داخل الإنسان تسقط مبررات العدل والسعى اليه ، ويكون سقوطه هنا سقوطاً درامياً من الداخل قبل أن يعقبه السقوط المدوى فى الخارج .

« وتجنب سليمان المعارك ما وجد الى ذلك سبيلا ، وأثر فى النهاية أن يحالف فتوات الحسينية ليتفادى مواجهة التحديات وحده ، وفقدت الحارة مركز السيادة الذى تبوأته من عهد عاشور الناجى .

وتغيرت صورة العملاق ومنظره ، ارتدى العباءة والعمامة ، واستعمل الكارثة فى مشاويره ، نسى نفسه تماماً ، ثم ملحق أصابه خمار الانحراف . ومضى يمتلئ بالدهن حتى صار وجهه مثل قبة المثلثة وتدل منه لغد مثل جراب الحاوى « (١٥٣)

وتمضى تنويعاً لتأتى أخرى . . إن سماحة - من آل الناجى - فى سعيه الى العدل ومقاومة الظلم يقضى عمره كله هارباً فى عالم (كافكاوى) قائم ، فهو يجيى حياة الهارب المطارد تحت اسم آخر - بدر الصعيدى - . ويطلق اللحية منتظراً سراب العدل فى مجيئه المستحيل .

وتظل العدالة مطاردة دائما في شخص سماحة لاكثر من مرة حتى يأتى أحد الأحفاد في الحكاية الخامسة ليبدأ إيقاع جديد .

إن (قرة عيني) يقترب بحكايته - الى حد كبير - من حكاية ايزيس واوزيريس في التراث الفرعوني ، كان قرة عيني طيبا ورمانه - الأخ - شريرا ، وعلى حين غرة يكشف قرة أن رمانه كان على علاقة بعزيزة وأنه ينوى أن يهجرها بعد أن سلبها أعز ما تملك ، ويحاول اقناعه بالزواج منها دون جدوى مخبرا إياه أنه يجب شقيقتها رثيفة وأنه ينوى بالزواج منها ، وتستيقظ قوى الخير داخل قرة ويتقدم للزواج من عزيزة عطفًا عليها .

وتمضى 'احمة الخير والشر ليتمكن الاخ الشرير من القضاء على قرة اثناء رحلاته التجارية ، بينما ينمو ولده - عزيز - دون ان يتقدم للانتقام - على عكس الاسطورة الفرعونية - من قاتل ابيه ، ويتأكد القانون في الملحمة من السعى وراء العدالة دون جدوى ، وبالتبعية ، افتقاد مبررات القوة (الفتوة) في أسرة الناجي . .

وفي حكاية (شهد الملكة) نلتقى مع تنوعة لها إيقاع تقنى مغاير تماما ، فنحن أمام امرأة بارعة الجمال - من آل الناجي - تمثل وجهًا قائما من وجوه النوازع البشرية - الغرور - ، مما ينشأ عنه انحدار قيمة العدالة امام اختياراتها . .

إن زهيرة - وهذا هو اسمها - تقترب بأكثر من رجل (عبده الفران / محمد انور / نوح الغراب . .) ، غير انها تكون لعنة لكل من يقترب بها ، أو يحاول النيل من شهدها ، إذ انها تمثل الغرور الانساني في أخطر معانيه ، ومن ثم ، يأتى المصير من جنس الموقف بالقتل غيلة في وضوح النهار .

وإذا كانت زهيرة تمثل مجازا ، مرسلا لغرور العظمة ، فإن ولدها - جلال - يمثل تنوعة ماثلة تمضى عبر امكانات الاستمرارية التي تخدم الشكل والفكرة في آن واحد .

إننا امام تنوعة جديدة نابضة بالإيقاعات الملونة والاختلاف التحاد بين السائد والممكن ، في عرض ملحمي متدفق ، ناتج عن فعل الشخصيات لتأكيد اللحن الأخير .

إن جلال - صاحب الجلالة - مثل أحط وجوه الفتوة وادناها في السياق الملحمي المتوالى

يفقد جلال أترانه تحت رحيل خطيبته - قمر - فإذا به يبحث عن الراحة والطمأنينة في أى شيء ، في الفتونة ، البحث عن الخلود ، الخمر ، الشباب ، المائدة . . الخ ، غير أن شخصيته التي تتمثل في نهاية الأمر في الطخان تنتهي به الى نهاية مروعة في حوض شرب الدواب بعد أن تقضى عليه إحدى عشيقاته .

والملاحظ أن هذه التنويعات وإن بدت أنها في بداياتها - مع شهد الملكة - تظهر دون تمهيد - فقد تعمقت هنا وتلونت بمعالجة فنية بديعة ؛ إن محفوظ ظل يضيف إلى هذه التنويعات العديد من التفاصيل الناجمة عن نمو الحدث وتطوره ، وظل يضيف إلى الموضوع الأساسى خلال الموضوع الفردى ما يصل بتنويعه إلى ذروة التوصيل الذى انتهى إلى هذه النهاية .

إن الحد الأقصى لهذه التنويعات تصل في نهايتها عند آخر فقرة في الحكاية ، وهى فقرة لا يمكن تجاهلها قط ، وهو ما يضطرنا إلى إثباتها ، يقول آخر متن في الحكاية السابقه بعد ان تناول جلال السم دون أن يدري :

« وعثر في تحبطنه بجسم بارد ، آه إنه حوض الدواب .
اجتاحته فرصة النجاة ، انحنى فوق حافة الحوض ، فتهاوى إلى
أسفل . مد ذراعيه فغرقنا في الماء ، لامست شفثاه الماء المشيع
بالعلف . شرب بنهم ، شرب بجنون . صرخ صرخة مدوية
ممزقة بوحشية الألم ، غاص نصفه الأعلى في الماء العكر ، تقوض
نصفه الأسفل فوق أرض مغطاة بالروث ، كفتته الظلمة الحالكة
في تلك الليلة المثيرة المفزعة من ليالى الربيع . . . » (٤٤٢) .

وتستمر التنويعات لتمضى في خط دائرى ، فمع أن كل تنويع (حكاية) ، في ملحمة الحرافيش تنم عن روحية أصيلة أوخاصية أساسية في اللحن الأصلى ، وتكرار للموضوع الرئيسى بشكل ما في كل مرة ، فإن التنويعتين الأخيرتين في الملحمة يُمضيان ليكملا دائرة (الفكرة الثابتة) في العمل كله .

في الحكاية التاسعة نحن أمام فتح الباب — رمز آل الناجي — الذي وفق أخيرا في أن يستعيد (الفتونة) رمز القوة عند عائلته ، رمز الحاكم الصالح عند عاشور وليس جلال ، وينجح فتح الباب — بالفعل — في استرداد الفتونة لتحقيق آمال الخرافيش .

لقد استطاع أن يستثمر غضب الخرافيش ويمضى بهم لانتزاع حقوقهم من بين فكي السادة ، غير أنه لم يكن مؤهلا لحمل النبوت ، انه « لم يقبض في حياته على نبوت ، وجسمه الهش لا يصمد لضربة يد » ، ومن ثم ، فإن العدل بدون القوة سوف يظل يتيبا ضعيفا لا حول له ولا قوة .

لقد حقق حلم الخرافيش لكنه لم يستطع أن يحوله إلى واقع .

كان عليه بعد أن قضى على الفتونة السابق ، الفاسد ، أن يعد الخرافيش ، ويتحدث كثيرا عن الغد ، حديثا رومانسيا ، غير أنه لم يستطع أن يكبح جماح (رجال العصاة) من حوله ، إنهم ما زالوا يتمتعون بامتيازاتهم ، ويستولون على خير ما في الأتاوة التي تفرض ، ويعيشون في نهاية الأمر فسادا بين البطالة والبلطجة .

كان يملك حلم الخرافيش ولا يملك سيوفهم ..

وكثيرا ما رُمي في الفترة الأخيرة من حياته يغلظ القول :

— على اللعنة إن خنت جدى لحظة واحدة !

وحين كان يسأل :

— وكيف تتحدى القوة ؟

يقول :

— الخرافيش

فقال له جدته باشفاق :

— سيقتلونك قبل أن تتصل بأحد منهم (٥١١) .

وصحبت نبوءة جدته ، فقد اشتد الخلد بالعصابة وراقبوا الحرافيش بالإرهاب والعنف ، فإذا هو ذات صباح محدد الإقامة لا حول له ولا قوة ، ولا يلبث أن يعثر عليه « نجثة مهشمة »
ونقترب أكثر من اكتمال الدائرة في التنويع الأخيرة .

وإذا كانت شخصية عاشور/الأب تمثل جزءا كبيرا من (الفكرة الثابتة) في العمل كله ، فإن ثمة شخصيات تمثل متواليات ثانوية تؤثر في تكوين اللحن ولا تمثل التنويع الرئيسية فيه ، ويمكن أن نضيف إلى شخصية عاشور الأب شمس الدين وفتح الباب ، غير أن شخصية عاشور الأخير - في الحكاية الأخيرة - تعمل على صهر العناصر النغمية كلها في قالب التنوعات ، ومن ثم ، إكمال اللحن .

إننا خلال قراءتنا للحكاية الأخيرة لا نخطئ هذا الإحساس الذي يؤكد أننا أمام اللحن الأخير الذي يكون على امتداد الملحمة كلها تنوعاته التي تبرز أحيانا أو تختفي أحيانا أخرى ، غير أن هذا اللحن الأخير يظل بمثابة (الفكرة الثابتة) كما يقال ، في السيمفونية الرومانسية ، في لحظة الاكتمال الأخير .

لقد أدرك عاشور الحفيد قانون (الفتوة) ، فعرف كيف يحمل التوت الى جانب النبوت .
لقد عرف الضعف الإنساني فحاول أن يقلع عنه ونجح في هذا حين اختار أن يفارق اثنين (حب المال وحب السيطرة على العباد) فاقلع عنها ، وسار بين الحرافيش سيرة حميدة ، وراح يعمل قبل زمنها طويلا ليعيد عصر عاشور الجدد - عاشور الناجي - وقد كان في فترة التأملات والتدبير دائم الإقامة مع الحرافيش دائم الحوار معهم :

— ماذا ينقصكم ؟

— الرغبة . .

— بل القوة !

— الرغبة أسهل منالا . .

— كلا !

— إنك قوى عملاق فهل تطمح إلى الفتوة ؟

— ثم تنقلب كما انقلب وحيد وجلال وسماحة !

- أو تقتل كما قتل فتح الباب ..
- حتى لو صرت فتوة صالحا فما يحدث ذلك ؟
- نسعد في ظلك .
- لن تكون صالحا أكثر من ساعة !
- فيتساءل عاشور :
- حتى لو سعدتم في ظلي فماذا بعدى ؟
- ترجع ريمة لعادتها القديمة ..
- لا ثقة لنا في أحد ، ولا فيك أنت !
- فابتسم عاشور قائلا :
- قول حكيم
- ولكنكم تثقون في أنفسكم (٥٥٣ ، ٥٥٤) .

وانتهى تأمله الطويل وحواره الدائم معهم بإيقاظ الظلم داخل أنفسهم أولا ، وإيقاظ الرعى في دخيلتهم بعد ذلك ، فعادت الفتوة من جديد في آل الناجي ، وعاد معها قانونها الذي يتلزم فيه القوة والعدل ، أو التوت والتوت .

- العدل خير دواء .

- إن أحب العدل أكثر مما أحب الحرافيش وأكثر مما أكره الأعيان (٥٦٢) .

وعلى هذا النحو ، استطاع عاشور الأخير أن يصور اللحن الملحمي عبر إضافات التقنية الأخيرة في العمل كله ، فنحن نمر في نهاية الملحمة على تعميق وتكثيف العلاقات الداخلية ، وتباين الإيقاعات المتداخلة والاكثار من عمليات التفاعل بين التنويع الأولى وبقية التنويعات ، دون أن يتعد صاحب الملحمة قط عن طابع اللحن الرئيسي .

وقد يكون من المفيد أن نحول الإيقاع الموسيقي إلى إيقاع ملحمي خلال حديد من الإشارات التي جهد المؤلف في تضمينها في نهاية الملحمة :

(١) سرعان ما ساوى في المعاملة بين الوجهاء والخرافيش وفرض على الأعيان اتاوات

ثقيلة

(٢) بعث عهد الفتوة البالغ أقصى درجات القوة وأنقى درجات النقاء .
(٣٠) .. وقام هو في الحارة عملاقا كالمثدنة ولكنه في الوقت نفسه مستقر للعدل والنقاء
والطمأنينة (٥٦٤/٥٦٥) .

وعلى هذا النحو ، عرف عاشور الحفيد قانون الحياة ، وتملك النبوت في الوقت الذي تملك فيه الثوت ، وقد كان واعيا أشد الوعي أن عاشور الأول وإن خلق من الحرافيش قوة ، فإنه لم يستطع أن ينتصر دائها على نفسه ؛ إذ سقط مرة في حماة الذات ، ومن هنا ، فقد تم له تحقيق أعظم نصر وهو نصره على نفسه .

ولأول مرة ، فإن أحد أحفاد عاشور الناجي يذهب إلى التكية ليرحب بالأناشيد ويفهم مكوناتها ، لقد اهتدى إلى سر الحياة فأحس (كأن الأناشيد الغامضة تفصح عن أسرارها بالف لسان) (٥٦٧) .

(٦) الوعي الممكن

وتتعدد أبنية الوعي ودرجاته ..

فالوعي الواقعي - السائد - يسبقه نوع آخر من الوعي الخاطئ - السلبى - ، كما يلحق به نوع ثالث من الوعي الممكن - الطموح .

الوعي الأول يظل وعيا جامدا لا يرقى إلى الفعل ، والوعي القائم أو السائد هو وعى يمثل حالة المجتمع في وضع استاتيكي ثابت وفي فترة زمنية معينة ، الخروج منه هو الخروج بالوعي الذي يرقى إلى الفهم والتطور والتغيير .

ولهذا ، فإن الجماعة تعاني من ذاتها في الوعي القائم دون أن تكشف قوانين التطور والتطلع إلى عالم آخر لا تتوفر شروطه في عالمها ، غير أنه إذا توفرت عدة أسباب يبلورها المثقف (الحاكي) هنا ، يمكن بها أن يصل إلى العالم الذي يطمح إليه .

ثمة منطقة قائمة دائماً بين الوعى السائد والوعى المرتقب

ومعنى ذلك أننا عندما نريد دراسه وقائع الوعى الجماعى ، أو بدرجة أكثر ، درجة التلاؤم مع الواقع لدى وعى مختلف الفئات المكونة لمجتمع ما — كما يؤكد جولدلمان فى كتابه الهام Marx- isme et Sciences humaines فإنه يلزم البدء بالتمييز الاول بين ذلك الوعى الواقع بماله من مضمون خصب غنى متعدد ، وبين الوعى الطموح على اعتبار انه يمثل الحد الاعلى من التلاؤم الذى يمكن ان تدركه الجماعة بدون أن تغير طبيعتها .

وعلى هذا النحو ، تتعدد أبنية الوعى ، وتتحدد خلال الواقع الذى تعكسه القراءة فى ملحة الحرافيش ، فهذا الوعى الأول — القائم — هو حصيلة تغييرات تاريخية واجتماعية عديدة دفعت بهم الى هذا الواقع الذى يعيشون فيه ، فهم على هامش الحياة دائماً ما دام هناك حاكم لا يحرص عليهم ، أى ، لا يحرص على منابع القوة ومحاولة الاستفادة بها لتعميق الشرعية التى يسعى اليها ، وهم فى مركز الوعى الايجابى الذى يدفعهم الى الحركة ، ومن ثم الثورة على ظالمهم ما دام الحاكم يعنى أهميتهم ، والمكانة الهامة لهم فى منظومة الحياة التى يحياها فى هذا الإطار .

والدرجة التى تكون دائماً بين واقعهم الاول — الثابت — واقعهم التالى — المتحرك — هى الدرجة التى يستطيعون بها الترقى الى هذا الوعى الهام الذى يسعى الى تغيير الوضع القانونى خاصة لهم فيصبحون مشاركين فى إدارة الحركة بل وصانعيها .

وسوف نحاول كشف بعض أبنية الوعى أكثر حلال العودة الى حكايات الملحة ، لنقرأ فيها هذه المرة قراءة رأسية — بعد الأفقية — لنرى إلى أى حد تطور الوعى « الممكن » ، الذى كان قبل هذا التطور يمثل عناصر الواقع « السائد » .

وسوف نرى ان هذا التطور كان يمضى خلال القانون الثابت : القوة والعدل .

لقد كان معيار الخير عند عاشور الناجى دائماً هو تنبهه لإغراء القوة والاستسلام لتأثيرها ، ومن هنا ، ابتعد عن هذه المؤثرات فتحدت فلسفة عاشور الاول مع الحرافيش بقوله :

(. . لم استأثر بالمال لنفسى ، اعتبرته مال الله . واعتبرت
نفسى خادما فى إنفاقه على عباده ، فلم يعد يوجد جائع
ولامتعل (« ٨٠ » .

كان على الحرافيش ان يجاوزوا واقعهم القديم الى واقع جديد يدعو اليه عاشور ، وهو واقع
كامن فى اعماقهم وان لم يستطيعوا العثور عليه او اكتشافه ، حتى اذا ما سعى اليه عاشور وعمل له
كان عليه ان يتعامل مع اصحاب المصلحة الحقيقية منهم ، ومن ثم نجح فى البلوغ بهم الى مرتبة
أعلى .

وكما وصل عاشور الاب الى قانون الوجود عند الحرافيش ، استطاع عاشور الأخير الاهتداء
له ، وتأكد ان الدرجة التى يستطيع معها ان يحقق العدل بين الناس هى التى يستطيع بها ان يقبض
على القوة بيد من حديد ، ويعتمد فى هذا على أولئك الحرافيش الذين يكتشفون واقعهم فى ضوء
الفعل القائم .

والصفحات الأخيرة من حكاية التوت والنبوت - الحكاية الأخيرة - زاخرة بهذا الواقع الذى
يسعى فيه صاحبه الى إقامة حكمه على أساس العدل ، وإقامة العدل على أساس الشرعية التى
تمثل فى القوة وتتحصن فيها .

٧- الصمت والتحول

يلاحظ أن فترة الانتاج الابداعى عند نجيب محفوظ كان يعقبها - دائما - فترة جذب
أو صمت طويل .

وكانت هذه الفترة تبدأ مع الأحداث الكبرى فى تاريخ مصر وتنتهى بانتهاء فترة زمنية طويلة
على حدوثها .

وقد بدأ هذا واضحا مرتين : إحداهما كانت عقب ثورة ١٩٥٢ مباشرة ، والأخرى ، كانت
عقب هزيمة ٦٧ مباشرة . .

فلتتمهل أكثر عند بداية المرحلتين لترى تأثير هذا - في المقام الأول - على تطور الشكل الفني وصعوده الى قمة التطور والاكتمال مع تطور المضمون الانساني .

فمن الملاحظ ان الفترة التي تلت ثورة ٥٢ في مصر ، ولفترة طويلة ، لم يكتب نجيب محفوظ شيئا جديدا ، ففى الفترة السابقة لهذا العام - ٥٢ - كان قد انتهى من ثلاثيته التاريخية . وانتهى من رواياته التاريخية التي استلهم فيها تاريخ مصر الحديث : القاهرة الجديدة ونحان الخليل وزقاق المدق وبداية ونهاية والسراب ، وشغل بين عامى ٤٦ / ١٩٥٢ باعداد الثلاثية وكتابتها : بين القصرين ، قصر الشوق ، والسكرية ، حتى اذا ما جاءت الخمسينات ، كان محفوظ ، على العكس من الأحداث الكبيرة التي جاءت مع ثورة يوليو في مصر ، قد راح في سبات طويل .

ولانعثر على سبب واحد في تفسير هذا الصمت ، اللهم إلا عند نجيب محفوظ نفسه ، فابن ثورة ١٩١٩ وصاحب المبادئ الوفدية القديمة كان قد وقف مشدوها امام الثورة الجديدة المغايرة للثورات السابقة في تاريخ مصر ، ومن ثم شغل في هذا التغير الذي كان يدور أمامه - وليس داخله - ومن ثم لم يخلف ما يمكن أن يدفع به الى التفاعل معه والتعبير عنه .

وفى هذه الفترة التي امتدت قرابة سبع سنوات ، كان الكاتب يفسر صمته ، ولاكثر من مرة ، بأنه يعود الى انه كتب كل ما عنده ، وانه قد افرغ كل ما لديه من الاجتهاد الفني ، وسوف يكتب مرة أخرى في حالة واحدة ، هى ، ان يواتيه المضمون الانساني الجديد .

وقد كان قمينا أن تدفع به انتصارات ثورة يوليو الى اعادة النظر في الكتابة ، فبعد عدوان ١٩٥٦ ، وتأميم قناة السويس - تمديدا - بدأ نجيب محفوظ (كما صرح لى في محضر نقاش) ، يعيد النظر الى موقفه الايجابي من هذه الثورة لقد كان يتخذ موقفا حياديا منها بعد قيامها ، بل وقد كان أثناء أزمة ١٩٥٤ ينحاز ضمينا الى محمد نجيب على أساس أن هذا الأخير يميل الى فكر الوفد في تحالفه مع القوى السياسية قبل الثورة ، ومع أن محفوظ لم يتخذ موقفا كتابيا واضحا من هذا ، فإن انحيازه للجانب الآخر المعادى لجمال عبد الناصر جعله يميل - فكريا - الى الجانب الآخر .

وقد تحول هذا كله في اتجاه آخر حين بدأت انتصارات ثورة عبد الناصر تترى ، فدفع به هذا كله الى البحث عن شكل جديد يتواءم مع النقلة الهائلة في الواقع .

وقد انعكس هذا التحول الجديد في رواية (أولاد حارتنا) التي استطاع أن ينشرها سلسلة عام ١٩٥٩ بما فيها من شكل فني متطور وفي اتجاه مغاير لأعماله السابقة .

وقد توالى محاولات في هذا الاتجاه بتعدد النقلات الفنية والتطور الروائي الكبير بين عامي ١٩٦٧/٥٩ فصدرت له أعمال روائية وقصصية كثيرة لعل من أهمها في العالم الروائي : اللص والكلاب ، السمان والخريف ، الطريق ، ثرثرة فوق النيل .. حتى وصل في تطوره الفني الى اقصاه مع رواية : ميرامار .

غير أنه بمجيء هزيمة ١٩٦٧ التي صكت أسماع الجميع ، راح نجيب محفوظ - كعادته مع الاحداث الكبرى يركن الى الصمت ويحترق ألم النكسة ، وهذا واضح تمام الوضوح في قصصة التي نشرت فيما بعد تحت عنوان (تحت المظلة) ، يحاول فيها ان يجسد بشاعة اللحظة باحثا في الوقت نفسه للخروج من عالم الهزيمة بالبحث عن تجاوزها .

والجدير بالذكر ان محفوظ لم يعثر على شكل روائي ضخم في هذه الفترة ، وانما راح ينشر انطباعاته في مجموعاته : حمارة القط الأسود ، تحت المظلة ، حكاية بلا بداية ولا نهاية ، شهر العسل ، الجريمة .. ثم راح يكتب عدة روايات لم يصل في احداها الى الشكل الفني المتميز فعرشنا له ، منذ بداية السبعينات ، روايات من أمثال : المرايا ، الحب تحت المطر ، الكرنك ، قلب الليل ، حضرة المحترم .

لقد جهد محفوظ في رسم شكل مناسب في أعماله الروائية الجديدة ، غير أن وصوله الى ذروة الشكل الفني ، كان بمجيء روايته (ملحمة الحرافيش) التي كتبها بين عامي ١٩٦٧/٦٥ ، ثم نشرها سلسلة في كتاب عام ١٩٦٧ .

فالخرافيش ملحمة تحمل رموزا جمالية كثيرة ، ودلالات فنية متعددة قلما نجدها في اي عمل آخر من اعماله منذ (اولاد حارتنا) التي كتبها في نهاية الخمسينات .

فلنشر الى اهم عناصرها ، الزمان : المكان ، الشخصيات ، الرمز .. وما الى ذلك لنرى الى اي مدى كانت ملحمة (الحرافيش) مرحلة متميزة في كتابات نجيب محفوظ من منتصف السبعينات حتى الآن .

٨- الزمان والمكان

إن ملحمة (الحرافيش) تحمل تاريخ الكون ، ومن ثم ، يصعب أن نعر فيها على زمان بعينه أو مكان محدد .

ولأن (الحرافيش) ترتبط بفضاء (أسطوري) لا يمكن إغفاله ، فإنها تحمل ، بالتبعية ، مظاهر الرمز والايحاء بما يقلل من بواعث الواقعية .

ذلك ، لأن الواقعية يتأكد فيها الزمان ويتحدد ، ومن هنا ، فإن التسلسل الزمني يخضع لعناصر صورة أخرى داخل النص سواء في القصة أو الحكى .

فالزمان يخضع لعدة عوامل أخرى كثيرة . .

فهو يتصل بزمان محفوظ السرمدى ، المطلق ، وفي الوقت نفسه ، يفصل عن (تاريخ) الحرافيش أو الفتوات أو التكايا أو الحارات إلى غير ذلك من الرموز التي يميز بها عالم الكاتب .

ورغم أن العالم الأسطوري يخيم على حكايات الملحمة ، فإنه لاشئ يوحى قط ، باهتمام الكاتب بعنصر الزمن أو حركته ، وهو إهمال مقصود لذاته .

وهذا الإهمال يعود - كما نقرر إلى الجو الخاص للعمل ، وهو ما يختلف في الاجواء الأخرى في أعمال أخرى (على سبيل المثال : الثلاثية والباقي من الزمن ساعة) ، ففي أعماله الأخرى نتأكد ان الزمن هو الحقيقة الأزلية الوحيدة التي تتحكم في كل الجزئيات حوله ، وهو الترمومتر الواضح القاطع على ان الزمن يمضى الى الامام ويترك أثره فيمن حوله ، اما هنا ، فإن الزمن متوقف متجمد في لحظة (الحدث) كما هو الحال في الحكايات الشعبية .

وقد نعر في الحرافيش على زمن ممتد ، محدد ، غير ان زمن الحكاية ينتفى في غيبة مفردات خاصة يحاول ان يحدد في اطارها كما هو الحال في عديد من اعماله المعنية بالزمن ، فضاء زمنيا رجباً ، انه كثيراً ما يردد في الملحمة جملة تقول « الزمن لن يتوقف وما ينبئ له » .

وهو ما يقال بشكل متطابق على المكان . .

فعلی الرغم من ان عالم (الحرافيش) هو عالم واقعی ، محدد ، ملء بالتكایا والحارات والساحات والصور العتيق والقهوة والبوطة . . وما الى ذلك من مسمیات عالم محفوظ ، فإن المكان لم يتحدد ، قط ، بواقع جغرافي نستطيع معه أن نشير الى تضاريس أو أقطار أو مفردات تدل على فضاء المكان أو تقصده في حد ذاته .

الكون يظل هو المكان الوحيد

وتاريخ البشرية يظل هو الزمان الوحيد

وقد يكون من المفيد أن نورد هنا رأى نجيب محفوظ في الفضاء المكان أو الزمى حين قال :
(الشرق الأوسط ، ١٥ / ٢ / ١٩٨٥) :

- لقد تصورت الدنيا زمانا ومكانا ، بخيرها وشرها . . كل الازمنة وكل الامكنة وكل الناس يسبحون فيها في مواجهة بعضهم البعض يظنون انهم احرار . . وحركاتهم مرصودة ومواجهاتهم محسوبة على اختلاف انواعها واساليبها ليس منها الا التنفید ، وليحسنوا اوليسئوا ، فيسقطون في الشر أو يترفعون عن الحضيض ، ليكون الإنسان انسانا حقيقيا .

(الشرق الأوسط ، ١٥ / ٢ / ١٩٨٥) :

٩- أبعاد الشخصية

تعتمد الحرافيش في شخصياتها على الشخصية المحورية دائما ، وفي اطار صراع الشخصية مع الظروف المعاكسة لها (المال / الوجهة / النفوذ . . الخ) او مع عدة شخصيات أخرى لتأكيد الحدث الرئيسي في العمل .

وثمة عناصر درامية او ملحمة يمكن ان نشير لها حين نتوقف عند هذه الشخصية المحورية في اطار (الملحمة) وفي اطارها . .

ومن هذا ما يلاحظ أن هذه الشخصية تظهر وتختفى طيلة اللحن الرئيسى تحت مسميات أخرى واحداث متباينة ، كما قد يدفع الكاتب ببعض الشخصيات الأخرى لتلعب دور (حامل الرأي) بدلا من الشخصية المحورية ، غير انها لا تلبث - في جميع الحالات - أن ترتد مع الحدث الى نقطة المركز من جديد .

أى أن كل الظروف والروايد تلقى جميعها في مجرى الشخصية المحورية .

وخلال هذه الشخصية وخلال حركة الفعل الإيجابى او الفعل السلبى تتأكد درجة الوعى ، فهى تبدأ من الفعل الخاطيء لتصل منه الى الفعل القائم . وتتحدد محاولات هذه الشخصيات لتنتهى الأفعال مجازا الى درجة من درجات الوعى الوسيط ، فبعضها يجاوز الوعى الواقع - كما هو الحال عند عاشور الأول او عاشور الحفيد - ويجاوزه الى الوعى الذى يتعدى الواقع لما يجب أن يكون ، غير أن بعض الشخصيات الأخرى - من آل الناجى - تظل دائرة في حيرة الوعى الخاطيء أو انتفاء الوعى الإيجابى .

ويبدو أن التحول في الشخصيات أثناء توالى الإيقاعات الفنية يشير إلى تغيير في مستويات الوعى ، فقد تحمل شخصية مستوى كاملا من الوعى الممكن كعاشور الناجى ، غير أن هذا الوعى يكون قد سبقه وعى سائد أو حتى خاطيء بحكم الصراع بين الخير والشر أو بين الصواب والخطأ ، ويمجرد أن يرحل عاشور الأول وولده شمس الدين حتى نلاحظ هبوطا في درجات الوعى تتمثل في هذه الأنماط/ الشخصيات الهابطة في دائرة المحاق ، حتى إذا ما أشرف لحن الختام على نهايته ، تبدو العديد من التنويعات التى تقترب وتبرز رويدا من ختام الملحمة لتصل إلى درجة الوعى الفاعل خلال مواقف الشخصيتين الأخيرتين .

إن فتح الباب وعاشور الحفيد يمثلان تنوعتين لها خصائص فريدة دون أن يبتعدا عن اللحن (الموضوع) الرئيسى بل يكونان جزءا من ادواته وأسلوبه ، وأن كانا يتميزان بما يمكن أن يضيف إلى لحن الختام تنويعا أساسية .

وهذا يصل بنا إلى عنصر آخر يرتبط بهذا العنصر .

وعلى هذا النحو ، فنحن أمام تباينات كثيرة في الشخصية ، غير أن هذه التباينات هي التي تمثل في نهاية الأمر الإضافات الفنية التي تكون من أدوات البناء في اللحن الرئيسي (أو الشخصية المكتملة) ، وهي إضافات تكون منبثقة من الموضوع الرئيسي ومكملة له .

وهنا نصل إلى عنصر ثالث .

إذ أن اختفاء الشخصيات الصاعدة — بالموت أو الاختفاء — لا يعنى فناءها ، وإنما تناميها خلال عناصر الإيجاب في الشخصية الأخرى ، فالموت أو الحياة ، أو تطور الحياة يعنى علوا أو هبوطا في الخط البياني للكاتب .

معنى هذا أن الوعي وتجاوزه يظل أهم سمات الشخصية في تطورها الإيجابي ، في وقت يتأكد فيه العكس ، فإن هبوط الوعي إلى أقصاه — درجة الوعي المزيف — يحول دون استمرار الشخصية إلى ما تصبو له أسرة الناجي وعلى رأسها عاشور .

ومن نافلة القول هنا أن نعيد ما سبق أن فصلناه من قبل ، إن ادراك قيمة العدل تظل مرهونة دائما بادراك قيمة القوة والسعي إليها .

والقوة هنا لا تكون بالكشف عن قوة (الخرافيش) والتنبيه إليها فقط ، وإنما محاولة صياغتها ضمن القانون العام للعمل ، بأن يحاول الحاكم أن يؤكد أن الكشف عن هذا القانون يكون بالسعي إلى تغيير (الحالة) الساكنة التي تحول بين الناس وبين تجاوزها .

وقد يكون من الأوفق أن نرى هذا بشكل أكثر دقة حين نحاول أن نصيغ رموزه خلال الشكل الآتي :

آل الناجي	العدل	القوة
عاشور الناجي	×	×
شمس الدين	×	×
سليمان	—	—
سماحة	—	—
قرة عيني	×	—
زهرة	—	—
جلال	—	—
سماحة	—	—
فتح الباب	×	—
عاشور	×	×

لقد كان عاشور الأول ، أول من فهم رمز القانون ، ومن ثم حرص عليه ، وسار بعده ولده شمس الدين ، غير أن آل الناجي بعد ذلك راحوا يمحضون في تنويعات غافلة عن القانون العام أو اللحن الرئيسي ، ومن ثم ، لم نعثر على أى منهم من حاول الوصول الى أقصى طرفي القانون (التوت/ النبت) حتى وصلنا إلى عاشور الأخير ، لقد استفاد بتجارب آل الناجي السابقة كلها ، فراح يحرص دائما بعد تأملاته الطويلة بين التكية ووسط الحرافيش على الفهم والفعل .

ومن ثم ، فإن كلمات الحاكى الأخيرة تزخر بالإيماءات التي تؤكد اكتمال اللحن على يد عاشور الحفيد ، يقول المتن :

« وجدد عاشور الزاوية والسبيل والحوض والكتاب ، وأنشأ كتابا جديدا ليتسع لأبناء الحرافيش . . (و) قام في الحارة عملاقا كالمتذنة ولكنه في الوقت نفسه مستقر للعدل والنقاء والطمانية » (٥٦٥) .

بيد أن هناك عنصراً أخيراً لا يمكن اغفاله في رصد إطار الشخصية المحورية في الحرافيش ، ونقصد بها السمات الملحمية التي تتميز بها الشخصية ، ومن أهمها ما يتصل بالطفولة أو البيئة التي أثرت في البطل أو الرؤى أو الأحلام الكثيرة التي امتلأت بها الملحمة .

إن طفولة عاشور الناجى — خاصة — تظل حدثاً غير عادى ، فقد عثر عليه الشيخ عفرة زيدان أثناء سيره إلى المسجد ، وقد كان (لقيطاً) ، وقد كانت طفولته تخلو من الإثم ، وما كاد يبلغ العشرين حتى رحل عنه أبواه بالتبني ، فلم ينزلق قط في الرذيلة ، ولم يطلب قط — كشقيقه غير الشقيق — ما في يد الناس ، ولم يستخدم قوته — كغيره — فيما يضر الآخرين .

وتتدخل العناصر الطبيعية لتجسد شخصية عاشور معنى مجردا يجسد (النموذج) الواحد في آل الناجى فيما بعد ، فالطاعون الذى يحل بأهل الحى يدفع به إلى الهجرة بعد رؤية تدفع به إلى الجبل ، ويدفع به الجبل لشهور إلى محاولة التقرب من أناشيد التكية ومحاولة فهم قانون الكون أكثر ، ويعود بعد زوال الخطر لتجسد ملامحه الشخصية أكثر هذا العالم الذى تتحدد فيه المفردات حول حياة جديدة تميز عالمه الصوفى النبيل : السبيل ، الزاوية ، الحارة ، التكية ، الطير . . وما إلى ذلك .

وقد يكون الحلم أو الرؤى من أكثر العناصر الملحمية تشكيلا في شخصية عاشور هنا ، فهو يحلم مرة بالشيخ عفرة زيدان — الأب الذى تبناه — ليدفع به إبان الكوليرا بعيدا عن القبر ، وهو مرة أخرى يلتقى — فى الحلم كذلك — بعيدا إلى الطريق (الخلاء) ، وتتعدد صور الحلم أو الرؤى عند اختفاء عاشور بالفعل مما يؤكد دور هذه الأحلام فى دفع الأحداث إلى مداها الذى قدر لها .

وهنا نصل إلى العنصر الثانى . .

١٠- الرمز أولا

وقد يكون الرمز من الأهمية بحيث نخصص له موضعاً خاصاً .

فمن المؤكد أن الرمز من أهم القيم التي تتردد في هذا العمل وأثرها .

ولا يعنى هذا أن الرمز يظل القيمة التعبيرية الوحيدة في (الحرافيش) ، وإنما تزخر الملحمة بكثير من القيم التعبيرية الأخرى ، كالعبث واللامعقول والتغريب والتصوف . . . وما إلى ذلك ، غير أن الرمز يظل أكثر القيم استرعاء للنظر واغراء بالتمهل عنده لارتباطه بكثير من دلالات العمل وأحداثه .

إن قارئاً نجيب يحفظ يلحظ سيادة هذه القيمة — الرمز — في عديد من أعماله السابقة خاصة للحرافيش من أمثال (ثرثرة فوق النيل) و (اللص والكلاب) و (مرامير) . . إلى غير ذلك ، غير أنها تصل إلى أقصاها في (الحرافيش) بوجه خاص .

فلنتوقف عند عدة مفردات نستطيع أن نفحص منها إلى هذا العالم الرمزي .

إن كل مفردة هنا من مفردات الملحمة تكاد تحمل رمزاً مكثفاً دالاً لفعل خارج العالم الرمزي ، فعل الرغم مما يزخر به من سمات رمزية ، فإنه يفرض على العالم الواقعي ويشريه .

من أهم المفردات الرمزية هنا تظل (التكية) تمثل الإشعاع الرئيسي ، فنحن أمام (التكية) نفق أمام (كود) يحمل معنى معيناً للكون كله ، حيث هذه الأناشيد التي تخرج منها أثناء الليل وأطراف النهار ، وهذا المعنى الغامض يتسلل إلى كل المراثيات فيضفى على هذا العالم جواً أسطورياً معباً .

وبقدر قربنا من هذا المعنى الغامض بقدر اقترابنا من قانون الوجود كما تحاول لوحات الملحمة أن تقدمه لنا .

إننا في فترة حيرة عاشور الناجي في الحكاية الأولى نلاحظ أنه دائم الخروج من البيت إلى الساحة ، وينفرد هناك بأناشيد التكية مستلها منها هذا الفيض النوراني ، ويتوالى وجود هذه الجملة البسيطة في المتن ، تقول « دق باب الأناشيد لكنه لم يفتح » .

وفي حيرة شمس الدين - الابن - حزنا على أبيه يروعه أنه لا يفهم لغة التكية وأناشيدها ، إنه ينظر إليها نظرة حانقة « هي شاهد لا يدلي بشهادته » .

وهي نفس الحيرة التي أحس بها عزيز في موضع آخر أمام تعقد الأحداث « هم تفصح أناشيد التكية ؟ لم يتعذب المجانين بالسعادة » (٣٢٥) . وتحول الحيرة إلى أمر واقع ، وترتبط دائما بالبطول الذي ينتهي إليه عاشور الناجي سواء كان الشخصية الأولى أو الشخصيات التالية من آل الناجي ، غير أن أهم ما يلاحظ هنا أن غموض التكية وأناشيدها يقترن بحالة الحيرة التي تنتهي بصاحبها إلى الإغلام التام ، أما حين تشرق شعلة الوعي الإيجابي في الدهن ، فإن عاشور/الحفيد ، سرعان ما يبتدى إلى أسرار التكية ويبتدى بمفاتيحها .

إن التكية لا تهب أناشيدها الغامضة لأحد ، وإنما يفهم كتبها فقط كل من يحاول أن يجهد ليفهم رموزها ويتوحد معها .

ومن هنا يلحظ ، أنه كلما قرب أحد من رموزها ومنع أحد مفاتيحها ، يكون قد قرب قبلا من فهم قانون التكية (الخير/القوة) .

وعلى هذا تتعدد مواقف آل الناجي بما يتوحد موقف التكية وعالمها المعقب الغامض .

ويمكن أن يفهم أكثر رموز التكية في آخر شخصيات آل الناجي . .

فسماحة الشخصية المحورية في الحكاية التاسعة يعاني طويلا في محاولة الاهتداء إلى هذا السر ، وهو في معاناته يصل إلى أحد رمزي القانون فقط ولا يفلح في الوصول إلى الآخر ، يصل إلى قيمة العدل حين يسهم في إعادة الحرافيش إلى الثورة أو إعادة الثورة اليهم ، ويتمكن معهم من أن يقضى على الحاكم الظالم - الفتوة السابق - غير أنه ما كاد يحقق هذا الحلم ، ويركن اليه غير مدرك أن الأهم من الحلم الحفاظ عليه ، حتى يستكين إلى الحرافيش بدون تنظيم القوة التي تحمي انتصارهم ، ومن هنا ، يفشل تماما في استيعاب أناشيد التكية .

يقترّب سمّاحة من الأناشيد لكنّه لا يستوعبها تماماً ، وهو ما لا يحدث مع عاشور الحفيد ، فقد استطاع أن يقترّب أكثر من سلفه ، فقد امتلأ القانون برمزي (القوة/العدل) ، ومن ثم ، راح يحتضن الأناشيد ويقترّب منها ويلذّب فيها .

لقد منحتّه الأناشيد نفسها لأنّه عرف الطريق إليها .

ويلاحظ أن فترة المعاناة التي عاشها عاشور هي الفترة التي سمع فيها نداء الأناشيد الغامض ، وبقدر ما كان يسعى إلى تملك قانون التكية وفهمه ، بقدر ما كان النداء الغامض للتكية يدعوه « ظلّ نداء خلفي يدعو عاشور إلى ساحة التكية ليضطرب مع الأناشيد » (٥٣١) .

والملاحظ أيضاً أن الفترة التي انتهى فيها من حيرته وعول على الحرافيش واهتدى إلى العدل كانت هي الفترة التي امتلك فيها – بالفعل – أسرار التكية – فبعد أن تم له النصر ، وأصبح هو (الفتوة) الجديد ، واقتلع كل مظاهر الفساد لسلفه – جلال صاحب الجلالة – إلى غير ذلك ، كان أول ما فعله أن اتجه إلى التكية :

« ذهب إلى ساحة التكية لينفرد بنفسه في ضوء النجوم ورحاب الأناشيد ، تربّع فوق الأرض مستنياً إلى الرضا ولطافة الجو . لحظة من لحظات الحياة النادرة التي تستنيم فيها عن نور صافي . لا شكوى من عضو أو خاطرة أو زمان أو مكان . كان الأناشيد الغامضه تفصح عن اسرارها بالف لسان ، وكأنها أدرك لم ترغوا طويلاً بالأعجمية وأغلقوا الأبواب » (٥٥٦ ، ٥٦٧) .

وهنا نتوقف عند رمز آخر من رموز الملحمة الخصبية .. رمز الأعجمية .. أو ترتيل هذه الأناشيد بلغة أعجمية لا يفهمها سامعها مهما حاول أن يقترّب منها ويحلّ طلاسمها . لماذا تأتي لغة الأناشيد غريبة غامضة ؟ .

فعلى الرغم من أن التكية وأناشيدها ترتبط بالتصوف وعوالمه . . فإننا يمكن أن نرى في هذا العالم الصوفي رمزا واعيا لنقل دلالات الكاتب خلال المقروه والإيحاء ، فالملاحظة الأساسية في العمل تلك الأبيات الشعرية التي يبتها الكاتب من آن لآخر كلما أراد التعبير عن موقف خاص .

والعود إلى أصول هذه الأبيات الشعرية بعد ترجمتها يتضح لنا أنها للشاعر الإيراني الصوفي المعروف حافظ الشيرازي ، وقد أثر أن يثبتها صاحب الملحمة هنا كما هي بالفارسية ، من قناعة ، مؤداها ، أن لغة التكية هي أشبه بلغة الكون ، يقرأها كل من يحاول قراءتها بالطريقة التي تستهواها ، وفيها كل من يحاول أن يقترب منها كما يعن لها .

إنها لغة الكون ، أو لغة التكية التي تزخر بالرموز المؤداة . .

وقد كان من الممكن أن يثبت نجيب محفوظ هذه الأبيات بالعربية الفصحى ، وخاصة ، أنها مترجمة بالعربية الفصحى بالفعل في كتاب بالعربية ، غير أنه أثر ذلك ليتمكن الغموض ، الذي يحيط بها من تعميق المعنى الرمزي وتأكيد طيلة السرد الأسطوري .

ومراجعة هذه الأبيات يتأكد لنا من ترجمتها أنها في نصها الفارسي لا تخلو من هذا العالم الصوفي الغامض العذب في آن ، إن عاشور الناجي — على سبيل المثال — حين يهاجر في الفجر بعيدا عن الوباء ، وأثناء مرور العربة التي تقله على الساحة ، تستقبله ترائيل آخر الليل وهي تشدو ببيتين من الشعر الفارسي ، ويمكن بعد ترجمتهما هنا إيراد المعنى على هذا النحو :

هذه أعتابك . . . ولا ملجأ لي في العالم ،

إلا هذه الأعتاب ، هذا بابك . . ولا معتصم .

لرأسي إلا في هذا الخياب (٥٩) .

يمكن أن نعثر على مثل آخر في سماحة (المطارد) من الظلم طويلا ، فبعد أن يؤوب بعد رحلة عبثية محزنة يعاود الهروب ثانية ، حين يكتشف أن بحثه الطويل عن العدل يسلمه إلى افتقاد العدل في كل مرة ، فيقف أمام التكية في الساحة قبل أن يمضي والأضواء تترنح بالمجهول من

خلال بيتين من الشعر يمكن ، إيراد ترجمة لها فيما يلي :

أما ألمنا لفراقه فلا دواء له . . فالغياث الغياث .

وأما هجره لنا فلا نهاية له . . فالغياث الغياث (٢٥٨) .

والملاحظة التي لا يمكن الفرار منها هنا ، هي ، أن الأبيات الفارسية وإن بدت أعجمية المعنى

والمبنى ، فإنها تظل شديدة الارتباط بالسياق الفني وتتوحد به

ونستطيع بعد ذلك أن نعدد الكثير من صور الرمز وإيماءاته من أمثال : الفتوة والحارة

والساحة والسبيل وما إلى ذلك ، تمضى كلها في السياق ، وتدل على بنى رمزية أعمق منها ، تتوالى

بشكل مستمر أثناء تطور الأحداث ، وتنخرط في أجزاء الشبكة الأسطورية المعقدة لتتحول إلى

فعل جدلي يضيف إلى العمل لا أن يظل شكلا غير موح قط .

وبدهى أن الرمز هنا يعبر ويسهم في الوصول الى درجة الوعي الممكن الذي يرتفع عن درجة

الوعي الواقع إلى درجات أخرى للتشوف والبحث عن الحقيقة ومحاولة فهمها .

١١- الأسطورة داخل النص وخارجه

ثمة فارق بين الأسطورة في ملحمة نجيب محفوظ والأسطورة المعروفة في الأدب الرسمي

والشعبي .

هذه حقيقة يدركها ببساطة شديدة قارئ ملحمة (الحرافيش) .

وهذا الفارق يرتبط بتكوين الملحمة (فنيا) وما يتبعه من تأكيد (الخطاب) وإرثائه

بمستويات الدلالة فيه .

فالملحمة تحتوى — رغم جوانبها الأسطورية — على بعدى الخيال والواقع ، أو الخيال

الملحمي والواقع الفني ، ومن ثم فإن الفعل الفني يحتوى تجارب نجيب محفوظ اللاحقة وكتاباته

السابقة معا .

وتفسير هذا أن لغة (الخطاب) رغم ما يبدو من تفردة فإنه يحتوى رصدا للوعى الجماعى وتعبيرا عنه وذلك خلال تجاوزه للوعى الخاطىء - أدنى درجات الوعى - وصولا إلى أعلى درجات هذا الوعى - وهو ما يطلق عليه الوعى (الممكن) بتعبير لوسيان جولدمان (أنظر كتابه الماركسية والعلوم الإنسانية ، دار نشر جاليمار ١٩٧٠) .

معنى هذا ، أن العناصر الفاعلة فى حكاية واحدة تظل من صنع الحاكى ، وفى الوقت نفسه تشوفا لوعى المتلقى - وعى المجتمع - بالبحث عن معان كامنة وراء هذا البعد الملحمى ، وما يقال عن الحكاية الواحدة يمكن أن يقال عن الحكايات العشر التى تكون ملحمة (الحرافيش) .

وهذا المفهوم للملحمة يختلف عن العناصر الفاعلة والمكونات الواقعية والاسطورية التى نعرفها فى كثير من الأساطير الأخرى ، فهذه الملحمة وإن احتوت على خيوط أسطورية ، وإن اختفت منها أساليب القص الخيالى كما هو معروف قديما فى أشكال الملاحم ، فإنها تختلف - بالقطع - عن الحكاية الشعبية أو الخرافية أو - حتى - السيرة الشعبية بما فيها من سمات خاصة بها .

باختصار ، فإن ملحمة (الحرافيش) يستمد منها عناصر خاصة بها ، قد تتفق مع عناصر القص الخيالى كما هو معروف من الملحمة أو الأسطورة القديمة ، ولكنها تفرق عنها بالقطع لما يتميز به عالمها من نسج خاص .

ملحمة (الحرافيش) إذن تصنع أسطورتها الخاصة بها ، وتحاول أن تنسج خيوطها خلال وحدات الحكى والحدث والشخصيات .

فلنحاول تعريف الأسطورة قبل أن نصل إلى الاتفاق والافتراق بينها وبين ملحمة نجيب

محفوظ

الأسطورة ، كما يعرفها معجم مصطلحات الأدب هي « سرد قصصى لا يمكن اسناده إلى مؤلف معين يتضمن بعض المواد التاريخية إلى جانب مواد خرافية شعبية ألفها الناس منذ القدم » (٣٨٠) .

معنى هذا ، أن الأسطورة تحتوى فى بنيتها الأساسية على ثلاثة عناصر :

— سرد قصصى

— مؤلف مجهول

— تاريخ وخيال



والعود الى حرافيش محفوظ نثر فيها على رموز الأسطورة بشكل مغاير لما عرفناه ، فتحن أمام سرد قصصى ، لكننا بعد ذلك لسنا أمام مؤلف معروف ولا مادة جاهزة يضع فيها المؤلف خيوط أسطوره الجديدة .

هذا يعنى الاتفاق فى العنصر الاول والافتراق فى العنصرين الآخرين ، فالملمحة هنا ، هى ، سرد ، لكنها بعد ذلك لمؤلف معروف هو نجيب محفوظ ، ثم هى فى عالم يمتزج فيه الواقع بالخيال ، وان كان عالما غريبا يرتبط بالواقع الشعبى ويختلف عنه .

هذا معناه أننا أمام تصور مغاير لما عرفنا فى الاسطورة التقليدية ، وهو تصور ينبع من هذا العالم الخاص الذى صنعه المؤلف المصرى وحاول من خلال التطور بالوعى الواقع إلى درجة أرقى من درجات الوعى الطموح المعبر عنه .

واستطراداً لهذا ، فإن نجيب محفوظ يتشوف هذا الواقع ، ويحاول وصفه بأسلوب اسطورى ابعد فى الاسطورية ، فلم تكن الاسطورة لديه جوهر المعالجة وهدفها الرئيسى ، وانما كانت عنده بهدف ايقاظ الوعى الفاعل بماله من قدرة على التغيير .

فلنتقرب ، اكثر ، من خيوط الاسطورة فى ملحمة (الحرافيش) ..

يلاحظ أن كل حكاية في الملحمة — كما سنرى فيما بعد — لا تكفى بذاتها أن يرى فيها عنصر متفرد ، وإنما يمكن فهم العنصر الجوهري خلال ربط العلاقة بين العناصر الداخلية — من جملة الحكايات لا حكاية واحدة — ونسجها في إطار شبكة واحدة على اعتبار أن تلك الشبكة تعطى في نهاية الأمر العنصر الفعال الرئيسى في العمل كله .

وعلى هذا النحو ، فإن كل حكاية تتحول بدورها الى ملحمة تكشف جانباً من جزئيات الفعل الرئيسى ، وتكون في نهاية الأمر عدداً من الجزئيات التى تمثل (منظومة) ترسل بإشارتها الموحية في نهاية الامر (بالخطاب) الواحد .

وعلى هذا ، يكون الحل الوحيد لفهم هذه الحكايات ، هو فصل كل حكاية عن الأخرى ، ثم فصل وحدات الحكاية الواحدة لتبين العلاقات الداخلية فيها قبل أن تحدد جملة العلاقات الداخلية في العمل الواحد حركة العناصر الداخلية الى عنصر واحد .

هذا عن التنوعات الداخلية التى تكون الحكاية كلها

فماذا عن العناصر الفاعلة فيها ؟



من السهل أن نعيد مراجعة الحكايات العشر في ملحمة (الحرافيش) لنخرج منها بعض العناصر الفاعلة التى تتكرر بأشكال مختلفة ، ويمكن الإشارة إلى بعض هذه الحكايات لنخلص منها بما نريد على النحو التالى :

- أ — عاشور الناجى — يدرك العلاقة بين القوة والعدل ويعمل له
- ب — شمس الدين — لا يتحده الظواهر فيظل محافظاً على قانون التكية
- ج — سليمان — يقع فى الضعف الإنسانى فيضيع العدل وتفتقد القوة
- د — جلال — يقع فى نزعة الطموح فيسقط فى دائرة الطغيان
- هـ — فتح الباب — يعرف سر القوة فيسعى للتحرافيش لكنه لا يعرف الحفاظ عليها .
- و — عاشور الحفيد — يفهم القانون فيستعيد القوة والعدل فيبقى

وهنا يلاحظ أن اختلاف الشخصيات وتباينها واختلاف الأحداث وتعددتها لا يحول دون وضوح نوعين من التماثل بين الفعل والمصير ، وهو ما يشير في نهاية الامر إلى وجود عدد من وظائف معينة تؤلف عناصر ثابتة ولا تتغير في تلك المجموعة المعنية من الحكايات والأحداث التي تتضمنها الحكاية ، أى مضمون الحكاية ومحتواها ، وكذلك الظروف المحيطة بها فهى كلها تغيرات ثانوية اذا هى قورنت بالوظائف الثابتة (عالم الفكر ص ١١ / ٦ / ١٩٨٧) .

وعلى هذا ، نستطيع بعد مراجعة الحكايات الخرافية القديمة الوصول - كما وصل البعض أن التحليل الشامل لحكايات الخرافيش مما يؤدي للكشف عن عدد معين من الوظائف وهذا يعنى ان الحكاية" . كثيرا ما تنسب أفعالا متشابهة أو حتى متماثلة الى شخصيات متعددة .

وهذا يشير الى أمر مهم ، هو اننا لا يجب ان يفرنا عدد الشخصيات الكثيرة او عدد الحكايات المتعددة التي تزخر بها الملحمة ، فكلها في النهاية لا تقدم لنا غير عناصر محددة أقل بكثير من هذه الحكايات وشخصياتها .

فلنتوقف أكثر عند شخصيات الملحمة . .



ليس من شك ان من أهم عناصر الاسطورة في هذه الملحمة مجالات تحديد الشخصية . . فمن الملاحظ ان الشخصية هنا تتميز بخاصية التفرد اولا ، ثم اشتراك الشخصية في اكثر من (مجال) من مجالات الفعل البشرى . ولنضرب مثالا على ذلك :

إن عاشور الناجى - الشخصية المحورية - يمكن أن تقدم لنا سمة رئيسية هى سمة البحث عن العدل ، وهى تتفق فيها مع كافة الشخصيات الأخرى ، غير انه يلاحظ ان درجة الحرص على هذه السمة تختلف من شخصية الى شخصية أخرى ، وان كنا لانفارق حرصهم جميعا عليها

في وقت نجد بقية الشخصيات تفرص على ان ترتبط بعدة مجالات اخرى لاثمثل تشابها واحدا بين بعضها والبعض الآخر ، فشمس الدين يحاول التغلب على قضية الزمن ، وسماحة يجهد للتغلب على رغباته ، وسماحة ايضا يشغل بالحروب من الظلم ليسقط فيه ثنائية ، وجلال يشغل بالطموح الذى يسوقه الى الغرور الإنسانى . . الى غير ذلك مما ينمى بتعدد المجالات .)

وعلى هذا النحو ، نستطيع أن نلمح (توجهها) واحدا مشتركا بين الشخصيات في وقت نلاحظ (توجهات) أخرى مغايرة تالية لها .

أن المثال التالى يؤكد لنا أن المجال (الواحد) لكل الشخصيات يتحدد في قيمة مهمة هي قيمة (العدل) ، فهي عند عاشور الحفيد تظل شغله الشاغل ، وهو في ذهابه أو عيشه يلمح أصحاب المصلحة الحقيقية فيها – الحرافيش – الذين ينتظرون من يحاول تحقيق درجة الوعى العليا في التطور الاجتماعى ، بل إن هم عاشور الأخير يرتبط بهم آل الناجى كلهم من قبله ، ذلك لأن الناس جميعا يبحثون عن العدل ، ويسعون إلى من حاول تحقيقه ، فهم يحملون جميعا أن عاشور الناجى سيعود ثانية لينشر العدل وتعم الطمأنينة بين الجميع ، اننا نلاحظ أن عبارات كثيرة ترد في الحكاية التاسعة تشوف الى الماضى ، إلى رمز العدل عاشور ، تقول اللوحة ٢٣ :

« ادرکوا . . أن عاشور الناجى أروحه تضرب فيما بينهم .
أن الكون الصلبد ، المصمت تتشق جذرانه ويطل منها المجهول .
وجرت الدماء في عروقهم ، ونبتت قلوبهم بالحياة من جديد . »
(٥٠٠)

إن الحرافيش يسمون إلى العدل ويتظرونه ، والحكام كلهم يستمدون الشرعية من العدل واقراءه بين الناس .

نستطيع أن نشير – بعد ذلك – إلى عديد من الخيوط الأسطورية المتميزة في الملحمة : كتلاشى عنصرى الزمان والمكان ، والتشابه بين الشخصيات ، والجو العام الذى يعيد صياغة الأحداث وتقديمها في اطار جديد ، كذلك لا نخطئ هذه الأساطير الهائلة في كثرتها التي تمثل (خلفية) الكادر الاسطورى من أمثال بداية الملحمة بالطوفان أو تناثر الشخصيات الأسطورية أو عامل الصدفة ، أو إعادة صياغة شخصية الخليفة عمر في الحكاية الأولى ، أو حضور شخصيات تاريخية أخرى مثل شجرة الدر (شهد الملكة) ، الحاكم بأمر الله (جلال صاحب

الجلالة) وفتح الباب (يوسف) ثم انتظار (المهدي) المنتظر طيلة الحكايات وعلى مدار أحداثها .

غير أن هذا كله يظل خالفاً لملمعة (الحرافيش) ووفقاً عليها ؟ وهو وإن بدا اتفاقاً بينه وبين الخيالات التاريخية أو الشخصيات الدرامية ، فإنه يمثل ، في نهاية الأمر هذا العالم (النجيمي) الخاص الذي نستطيع أن نشير إليه لتؤكد أن نجيب محفوظ صنع أسطوره بنفسه ولم يذب فيها قط .

١٢- براعة الحدث الملمعي

تعدد تعريفات الملمعة لكنها تتفق جميعاً على هذه أمور لعل من أهمها ، أنها تساق خلال « تمجيد مثل جماعية عظيمة ، بسرد مآثر بطل حقيقي أو أسطوري تتجسد فيه هذه المثل » .

وهذا النوع يخضع في الغالب - كما جاء في معجم مصطلحات الأدب - لبعض المواضع المستمدة من ملحمة هوميروس المعروفتين ، كما يمكن أن نجد ملامح الملمعة بشكلها الشعبي خاصة في سيرة (ابوزيد الهلالي) في العربية .

ومن الطبيعي أن يكون (الحدث الملمعي) في هذه الملاحم ذا سمات معينة ، ويتميز بملامح خاصة به ، نجدها في الملاحم القديمة (في العالم القديم) ثم في العصور الوسطى - في الغرب أو الشرق - على السواء .

والسؤال الأقرب إلى الفهم الآن هو محاولة البحث عن الاطار العلمي للحدث الملمعي قبل أن نصل الى ما حاوله نجيب محفوظ في ملحمة .

وسوف نصل إلى هذا بشكل مغاير لما اتفق عليه العلماء والمتخصصون في هذا الشأن ، فسوف نستبدل بسمات الملمعة وأصوبها الآن سمات (ملحمة) الحرافيش عند محفوظ

كما يستدل به على براعة الحكاكي في إيراد حكاياته خلال توالى البنى بين كل حكاية وأخرى طيلة
عشر حكايات ..

من أول سمات (ملحمة) الحرافيش أن الحكاية الواحدة في العمل كله يمكن أن تنشى بكل
حكايات الملحمة الأخرى أو تشير إليها ، ان شريط التسجيل لا يمكن أن يستخدم في عقل
الحكاكي ، وهو ما يعود إلى صعوبة هذا مع تعدد البنى الداخلية .
ومن هنا ، فإن تداخل الحكايات وتفرداها يظل سمة هامة .
الأكثر من هذا ، أن الحكاية الجديدة في كل مرة لم تكن تختلف عن سابقتها لغرض فني
فقط ، وإنما كانت بغرض (إعادة الخلق) خصيصا في قاع عقل الراوى .

لقد كان نجيب محفوظ في هذا أشبه بالراوى القديم في النشيد الملحمي عند اليونان الذى
« كان يدخل من التغييرات والإضافات في القصة التى يروىها ما يراه متمشيا مع ميول وقدرات
الناس من حوله ، أى جمهور السامعين ، يشبه عمل المنشد الملحمي عمل المصور الذى يختار ليس
فقط الزمان بل والزاوية المناسبة لتصوير مناظر سبق أن صورها الكثيرون غيره لأن هذا الاختيار في
حد ذاته يدل على مدى عبقرية هذا المصور أو ذاك المنشد » ، وهو ما أشار إليه د. أحمد حول التقنية
الشفوية للمنشد الملحمي في المؤتمر الدولى للسيرة الشعبية (١٩٨٥) .

على أن هذا التمييز يقترون ببراعة الراوى في تأكيد (الحكاية) من حيث عناصرها الفاعلة ،
فهو لا يفتأ في تقديم كل مرة حكاية مرتبة ترتيبا بديعا من حيث السياق أو ترتيب أحداث الرواية /
الحدثية ، وهو ما يضع أمامنا شخصيات كثيرة متباينة .
هذه سمة .

وثمة سمة أخرى تؤكد على براعة الراوى - نجيب محفوظ - في إتقان الحدث الملحمي ،
وهو ما يلحظ من أنه لا يقف بعيدا عن الأحداث قط ، وإنما يمثل دائما (شاهد العيان) و (صانع
الحدث) أيضا .

فالحكايات ، كما نرى ، نتاج عقد السبعينات في مصر بكل ما في هذه الحقبة من آثار نتجت عن تغييرات خاصة بها (حرب أكتوبر/كاتب ديفيد/ الانفتاح . الخ) ، أو تغييرات سابقة عليها (أربعينات مصر/ قيام ثورة ٥٢/ مؤتمر باندونج/ تأميم القناة/ العدوان الثلاثي/ حكم الفرد/ هزيمة ١٩٦٧ الخ) وما سبق هذا كله من بانوراما رائعة لتاريخ مصر في شتى العصور في ايجاز بديع مقطوف في سياق ملحمي أخاذ .

ولنقل - زيادة في الإسهاب - ان هذا كله لا يأتى منفصلا عن فكر الراوى ، والا ، لقلنا ، إن كل ما يحدث أو ما سيحدث أئ ، أو سياتى ، دون صانع ، وإنما جاء في إطار هذا الوعى الجمعى الذى يحاول الراوى أن يعبر عنه أو يعبر به .

ومن هنا ، ففى الوقت الذى يمثل فيه الكاتب/ الراوى ، الوعى الحقيقى/ الجمعى ودوافعه ، يمثل ، كذلك ، صانع هذه المراحل كلها في إطار ملحمى . فهو يمثل شاهد العيان الوحيد القادر على ترجمة ما يحدث .

ثمة سمة ثالثة تؤكد على براعة الحدث الملحمى عند صاحب ملحمة (الحرافيش) ، وهى سمة خاصة بالأسلوب واللغة التى كتبت بها الملحمة . فمن المعروف أن الملاحم الأصلية من أمثال (الأوديسا) و (الإلياذة) كانت تقص وتغنى شعرا ، بل إن المنشدين لها كانوا يتسمون بالمغنيين Aoiçoi ، ويؤدون عملهم على آلات خاصة بهم فضلا عن شيوخ ما يعرف (بالوزن السداسى) ، وهو ما تطور فيما بعد فى تلمس ما يعرف (بالنبرة) فى الشعر الأوربى فى الغناء الملحمى .

وهو ما نعر عليه هنا بشكل ما .

فرغم أن ملحمة نجيب محفوظ لا تتعامل مع أبطال الطبقة الارستقراطية - كما هو الحال فى أغلب ملاحم العالمين القديم والوسيط - فإن اللغة التى تعبر بها يمكن أن تحمل بحق عبق الشعر وكثافته وعلويته .

يتمثل هذا في مقاطع كاملة كما يتمثل في عديد من الوسائل التي استخدمت في الجوان العام للملحمة ، فلنقرأ هذا المقطع الأول في الحكاية الأولى ، لنرى ، إلى أى حد اكتنفت الملحمة اجواء شعرية صوفية :

« في ظلمة الفجر العاشقة . في الممر العابر بين الحياة
والموت ، على مرأى من النجوم الساهرة ، على مسمع من
الأناشيد البهيجة الغامضة ، طرحت مناجاة متجسدة للمعانة
والمسرات الموءودة لحارتنا » (٥) .

وتتناثر الروح الشعرية في تضاعيف الملحمة وحكاياتها ، فتكثر هذه الأبيات الفارسية -
الأعجمية - والتي تتصاعد أنغاماً تصعد مثل الهداهد كما جاءت الأبيات التالية :

هؤلاء الذين يحيلون التراب ، بنظرتهم إلى كيمياء
يا ليتهم ينظرون إلينا بطرف أعينهم ليحيا فينا الرجاء (٢٠٢) .

وهذا الجور الشاعرى الغامض لا يقتصر على انغام (التكية) كما نترجمها هنا نحن ، وإنما
يصل إلى هذه الأنغام التي تتصاعد بلغة أعجمية ، تثير الغموض ، وتثير معه جوا شاعريا خفائفا ،
فهذه الأبيات الشعرية السابقة نعثر عليها في قصة (المطارد) ، وترتفع أمام خضر الذي تحيطه
الحسرة والحيرة ، ونؤثر أن نعيدها إلى الأصل كما جاءت في النص لنرى إلى أى حد أثر الراوى
هذه الأعجمية بلغتها وعالمها الشفاف الغامض :

آنا نكه خاك را بنظر كيميا كنند
آيا بود كه كوشه جشمى بما كنند

وهذه الشاعرية التي تتجاوز (المبهم) يمكن أن نلاحظها عند نجيب محفوظ في الفترة
الآخيرة ، فبعد أن انتهى من مرحلته الواقعية المباشرة التي تميزت بها الثلاثية وانتهى إلى المرحلة
الرمزية التي يوغل فيها أكثر ليصل إلى أقصى ينابيعها ، وصل ، الآن ، إلى هذه المرحلة التي
تتميز بالشعرية كما نرى في (الحرافيش) .

وهى مرحلة يخلط فيها بين الشعر والرمز ، وبين الرمز والتصوف ..

وتتعدد أصداء أخرى من براعة الخاكي في الحدث الملحمي في هذه الحكايات ..

فرغم أن نجيب محفوظ يوشى ملحمة هذه الرموز الموحية من مفرداته : الحارة ، التكية ، الفتوة .. إلى غير ذلك ، ورغم أن شخصياتها البطولية تنتمى في الغالب إلى العالم الشعبي الذى نعرفه جميعا فى الأحياء الشعبية المصرية فى نهاية العصر الفاطمى وطوال العصر المملوكى .. رغم هذا ، فإن المؤثرات الملحمية تبدو أكثر ما تبدو فى (خلق) الملحمة الخاصة بصاحبها خلقا خاصا ، ويتبدى هذا الخلق بوجه خاص فى ذلك الخيال الجامع ، ثم هذه الأحلام التى تتناثر وتتكاثر حتى تتحول إلى ظاهرة لا بد من الوقوف حيالها ، ثم هذه الحبكة الفنية (الحدوتة) التى برع فيها محفوظ من حيث وحدة الموضوع وهذا العالم المميز الخالص .

وربما يعيب البعض على ملحمة (الحرافيش) وقوعها ، من أن لآخر ، فى أسر الاستطراد أو التكرار ، غير أن مراجعة المؤثرات الملحمية ثانية بها ، تؤكد أن ذلك مقصود فى حد ذاته .

وتفصيل هذا أن ذلك التكرار الذى يبدو (كزوائد) يقوم بعمله المهم والملح فى تأكيد بعض العناصر الفاعلة بها ، أو إكمال خيوط الحبكة هنا أو هناك ، ثم التركيز على جانب دون جانب آخر .

ونصل إلى عنصر آخر من براعة الحدث الملحمى ..

وهو يتمثل فى التنوع الشديد الذى يسهل ملاحظته فى الملحمة ، فنحن أمام حدث ضخم يمكن تجزئته إلى عدة أحداث أخرى لا يلحظ فى التسابع قط خطأ فى السرد ولا فى تداخل الشخصيات ، اللهم إلا إذا حرص الراوى هنا على تعمله .

ومضى فى هذا الاتجاه ذلك المخزون الملحمى الثرى ، الذى نثر عليه طيلة الحكى ، وهو مخزون يبدو فى الأغاني العامة كما يبدو فى الأشعار الفارسية .

والجدير بالذكر هنا أن الحدث الملحمى - كما كان يبدو فى الروايات الملحمية فى العصر الوسيط خاصة - يغلب عليه الدلالة الاجتماعية ، لقد كانت تلك الروايات قدما تعبر عن نوعية الفكر السائد فى تلك الحقبة ، إنها كانت « معنية بمظاهر حياة الطبقة الإقطاعية » ، وهو ما نجده واضحا فى (الحرافيش) .

ولقد كان الفكر السائد - في أغلب الأحيان - هو درجة من درجات الواقع الذي يمكن أن يتبلور في وعى آخر متقدم عنه .

كان الصراع الأساسى هنا يتحدد حول قيمة (العدل) ، وهى قيمة تعلو درجاتها في وقت تسمو فيه أخلاق البطل (الفتوة) إلى أقصاها ، كما تهوى قيمتها حين ينصرف البطل إلى معاشره النساء ومعاقره الملذات وما إلى ذلك ، وقد كان هذا يستتبع - بالقطع - سقوطا مريعا في قانون الكون .

هذا كله وأكثر منه نجده في (الخرافيش) . . حيث يتمثل فيه كل ما يحدث في العالم العربى الآن من الاهتزاز الذى نعثر عليه بوضوح في كل القيم ، والسقوط الذى نلمحه في سقوط الأبطال المزعومين .

الفصل الرابع

الفكرة الصوفية عند نجيب محفوظ

محددات :

(١) بين الفلسفة والتصوف

لم يكن اختيار نجيب محفوظ لقسم الفلسفة في كلية الآداب — جامعة القاهرة — عام ١٩٣٠ ليخلو من مغزى ، إذ كان قد قطع من قبل ذلك سنوات طويلة ، خاصة في العشرينات ، بين تيارات سياسية واجتماعية كثيرة ظهرت في مصر في هذا العقد ، فضلا عن حركة وطنية كانت تتوالب لنيل الاستقلال من الامبراطورية البريطانية .

فما كاد يحصل على البكالوريا عام ١٩٣٠ حتى اتجه إلى قسم الفلسفة ليسهم في فهمه (للحقيقة) — كما كان يردد في هذا الوقت — والجزء الثانى من (الثلاثية) يزخر بهذا الولع بالفلسفة وإثارتها عن سواها ، بل أكثر من الأدب الذى تفرغ له ليليا بعده ، يقول كمال :

(— يغلب على ظنى أن سأنه إلى الفلسفة .

(— . . الأدب متعة سامية بيد أنه لا يملأ عيني ، إن مطلبى

الأول الحقيقة ، ما الله ، ما الإنسان ، ما الروح ، ما المادة ؟ !

الفلسفة هى التى تجمع كل أولئك فى وحدة منطقية مضبوطة كما

عرفت أخيرا ، هذا ما أروم معرفته من كل قلبى التى تعد رحلتك

حول العالم بالقياس إليها مطلباً ثانوياً ، تصور أنه سيمكننى أن

أجد أجوبة شافية لهذه المسائل جميعا . .)

(قصر الشرق ، ص ٢٠٥ ، ٢٠٦)

وفهم الحقيقة دائما بمطريقين ، إحداهما : الفلسفة ، والأخرى : التصوف

وقد سعى محفوظ في هذا الوقت لفهم الحقيقة عن طريق الفلسفة ، غير أنه اتضح فيما بعد ، أن محفوظ ولج أيضا طريق الفلسفة من الباب الذى اختاره ، غير أنه من المؤكد أن الكاتب الكبير ظل متأرجحا طويلا بينهما - الفلسفة والتصوف - حتى اليوم ، لم يغلب طابع العقل على سمة الفلسفة ، كما لم ينتصر لسطوة التصوف على سطوة العقل والعلم .

والواقع أن فكر نجيب محفوظ كان يحمل دائما هذا التقسيم الفطرى ، فى دائرة بين العقل والروح ، أو الفلسفة والتصوف ، وهو ما يقرب به من (حالة) عديد من المتصوفة فى الشرق ، ممن كانوا - فى الأصل - فى التراث العربى من أمثال أفلاطون وأفلوطين وأسينوزا والسهروردي . . وغيرهم .

وإذا كان بعض هؤلاء غاب فى الطريق الصوفى ، فإن نجيب محفوظ لم يهبط إلى قاع الفلسفة ، كما لم يسقط فى بثر التصوف ، فلكل عنده مفهوم ، وكل لديه يؤدى إلى غاية ، وإذ بدا التمازج فى فكر أو خاطرة ، فبقصد الوصول إلى الحقيقة ، إما بالفلسفة وأما بالتصوف أو بكليهما معا .

بيد أننا لا نريد بالوصول إلى الحقيقة التى بذل من أجلها نجيب محفوظ حياته أن نثبت ارتباطه (بحالة) صوفية سبقت فكره الفلسفى ، أو تأكيد (حالة) فلسفية سبقت فكره الصوفى ، وإنما نريد أن نؤكد على أن الوصول إلى الحقيقة لديه كان يستلزم منه تلمس أدوات هذه الدائرة أو تلك - الفلسفة أو التصوف -

وتظن أنه ما زال فى دائرة البحث حتى اليوم ، كيف ؟

إن المتأمل لتجربة نجيب محفوظ فى البحث عن الحقيقة يلحظ أن تكوينه الفلسفى البحث هو مزيج من الإيمان الأكيد بالعلم ، وفى الوقت نفسه ، التحدى المطلق للموت ، ومن ثم فإن تلك الطريق - الإيمان والتحدى - إنما دفعا به دفعا إلى طرق أخرى ، حاول أن يعثر فيها على جزء من الحقيقة أو مساحة ضئيلة منها .

على أنه من المؤكد أنه لم يكن ليريد أن يعثر في هذه الطريق على الحقيقة الصوفية التي نذر الصوفيون حياتهم بحثاً عنها ، والتي تتمثل في مصطلح (الإرادة) الذي يعنى النزوع لا الاختيار أو الفناء في الله ، وإنما سعى للعثور على الطريق التي تعينه على البحث عن القيم الإنسانية (العلم / المعرفة) والقيم البشرية (الحرية والعدالة) .

وإذن ، فمن المؤكد أن محفوظ لم يحاول أن يستفيد بتجربته الفلسفية التأملية لتكون أساساً لنظرية عقلية ، كما أنه لم يحاول أن يستفيد من التجربة الروحية لتكون أساساً لنظرية ميتافيزيقية في طبيعة الوجود .

إن البحث عن القيم الإنسانية والبشرية إنما يمثل عنده وجهى (العشق) الصوفى في هذا الوجود اللانهائى الذى يحتاج (الوعى) لا (التغيب) والغربة .
وهو ما يتنافى ، تماماً ، مع التصوف كتجربة نفسية خالصة .

(٢) التصوف .. العشق

إن أكثر ما يلخص موقف نجيب محفوظ من التصوف ان نقول إنه (رؤية) وليس فلسفة بأية حال .

فنجيب محفوظ حرص ، طيلة حياته ، أن يمارس الرياضة الذهنية كعاشق لها ، وليس كمقلد أو طريق يقتضى منه تكاليف التصوف واعناته .

وقد كان مصطلح (العشق) هنا هو أكثر الألفاظ تعبيراً عن موقف نجيب محفوظ الصوفى ، وقد لاحظت أثناء عدة حوارات معه أنه راح يردد هذه الكلمات لأكثر من عشرين مرة في معرض الحديث عن التصوف ، ويؤكد أن التصوف لديه ليس هو سلوك وموقف في الحياة وإنما هو (عشق) ، أى ، الاطلاع عليه والرغبة فيه ، غير أن - كما يؤكد - « ممارسته شيئاً صعباً جداً ، انى لا أملك قط غير الرغبة ، والرغبة فقط من الاقتراب من التصوف ، وعشقه يكون عندى بهذا الشكل ، أما غير ذلك فلا أقدر .. » (محضر نقاش ، السابق) .

وراح نجيب محفوظ يضرب لى أمثلة كثيرة ليؤكد لى أن هذا العشق لا يزيد على رغبة رجل يعلن حبه للشعر ، فيقرأ فيه كثيرا ، ويحرص على أن يحيا فى حالة شاعرية دائما ، وربما ردد الآن الألفاظ والعبارات التى يردددها أولئك المتصوفون أما الإغراق فى « الحالة » الصوفية ، ومعايشتها ، والتدريب عليها والإعداد لها . . الخ ، فإن ذلك شئ شاق ، أشق من أية رياضة أو علم مستقل على . معنى هذا ، أن عشق التصوف عند محفوظ يغاير هذه التجربة الصوفية الخالصة .

وسوف نضرب مثلا واضحا لمفهوم محدد من مفاهيم التجربة الصوفية من مظاهرها لنشارك لفارق الكبير بين التجريبتين ، وهو فارق جلى واضح ، بين رؤية محفوظ من التصوف وبين التجربة الصوفية كفلسفة ذوقية .

وهذا المثل يتمثل فى مفهوم الفناء الصوفى . .

وسوف نجد أمثلة عديدة فى كتب التراث العربى ، وعلى سبيل المثال ، فإن أبا يزيد البسطامى ، أشهر هؤلاء ، وفى (الرسالة القشيرية) نقرأ من شطحات أبى يزيد أنه سئل كيف أصبحت ؟ فأجاب « لا صباح ولا مساء ! إنما الصباح والمساء لمن تأخذ الصفة وأنا لا صفة لى (الرسالة القشيرية ص ١٤٩) .

أراد بذلك كما يذهب البعض إلى أن أحكام الزمان والمكان تصدق على المتعين الجزئى الذى لا صفات شخصية تميزه عن غيره ، أما الذى لا صفة له ، أى الذى فى عن صفاته الفردية وبقي بصفات الحق ، فإنه يتصدى الزمان والمكان ، ولذلك يستوى عنده الصباح والمساء (أبو الغلا عفيفى ، التصوف - القوة الروحية فى الاسلام ، دار المعارف ١٩٦٣ ، ص ١٨٠) .

وعلى هذا النحو ، فإن نجيب محفوظ لا يرى فى هذه المفاهيم والحالات الصوفية غير الإعراض عن الحياة ، فهى غاية لا يعرفها ولم يفكر فيها قط .

إن (عشق التصوف) كما عرفه ، يتجلى فى عدة أمور ، منها ، الإقبال على الحياة وفهمها فهما واعيا ، غير غافل عما تمنحه التجربة التراثية للوجدان ، خاصة ، فى حالة انغماسه فى الحياة

من حوله ، وربما استفاد من هذه التجربة — إلى جانب التأثير العام — بنافذة فنية أكثر اتساعا في أعماله الأدبية ، وهو يستفاد — على الأقل فنيا —

ومن المؤكد أن البحث عن رؤية فكرية لدى محفوظ لا تتناقى ، قط ، مع وجود مثل هذه الرؤية الفنية ، بل من المؤكد أن الرؤية الفنية تسهم كثيرا في تأكيد الرؤية الفكرية وتعمقها .
ونستطيع أن نعرف — كما سنرى — كيف أن عديدا من شخصياته ، خاصة بدءا من الستينات — كانوا يرتدون زيا صوفيا وخصوصاً فصله لهم الكاتب ، وهوزى يعيشون فيه ويستريحون إليه ولا يغادرونه قط .
فلنتقرب ، أكثر ، من القيم الإيجابية في فكره .

(٣) التصوف .. الوعي

معنى هذا ، أننا لسنا في حاجة للحديث عن التجربة الصوفية هنا من حيث هي (حال)
« الحال : هو » التجربة الصوفية « نفسها ووصفها الصوفيون على أنها المنزلّة الروحية التي يتصل فيها العبد بربه أو يتصل فيها المتناهي باللامتناهي ، كما وصفوها بأنها المنزلّة الروحية التي يحصل لهم فيها الإشراق ، ويفيض عليهم فيها العلم الذوقي . . الخ » ، أو من حيث إنها ترديد لألفاظ الصوفية ومصطلحاتهم : كالمحبة والذكر والفناء والزهد والإيثار والتوكل والوجد والسكر . . وما إلى ذلك ، فإن كل هذا يخضع لتجربة خاصة جدا بالصوفيين ، وكتب الصوفية تزخر بأمثالها .
إن ذلك كله لا نجده في التجربة الصوفية عند محفوظ ، وإنما نجد بحثا عن سبل أخرى تنشف عندها الحقيقة بمعناها الاجتماعي والسياسي وليس بمعناها اللامتناهي ، بمعنى العقل المجرد ليس بمعنى الإرادة « جوهر الألوهية » .

ولنضرب مثلاً هنا على أن نجيب لم يتخل عن إعمال العقل ، قط ، طيلة حياته وطيلة إفادته بطقوس الصوفية وعوالمها من أنه لم يخضع عقله أبدا ، لهذا الدرب من المعرفة الذوقية في بحثه عن الحكمة ، لم ينزل إلى ما أراد أن ينزل إليه الشيخ محيى الدين بن عربي من التمرّد على العقل والتجرّد منه حين قال في نصوص الحكم « فمن أراد العثور على الحكمة . . فليتنزل عن حكم عقله . . » .

معنى هذا كله ، أن التجربة الصوفية تحتاج إلى إنكار الفاعلية العقلية أو انعدامها ، ومن ثم ، الانصراف إلى شيء كثير من الوجد والحب وهو من أقوى النزعات الروحية في الإنسان ، ولهذا ، فإن توجهه نجيب محفوظ في إدراك تجربة الحب للتعبير عن حالة خاصة به يرتبط ارتباطا كبيرا بهذه التجربة في الشعر الفارسي الصوفي خاصة وهناك حافظ الشيرازي الذي استفاد كثيرا بلغته ، وتشوف كثيرا إلى صوره وأناشيده وهذا العالم الصوفي الرقراق عنده .

ونستطيع بعد هذا كله أن نرى في نزعة نجيب محفوظ الصوفية لونا من ألوان الحب الذوقي الشفاف دون أن نتخلّى عن العقل ، ففي التجربة الصوفية تتحدّد الإرادة الانسانية مع العاطفة في الرغبة الملحة ، التي تدفع بالنفس دفعا إلى تجاوز عالم الحس والعقل فتصل فيه عن طريق الحب إلى محبوبيه الأول الذي تدركه في النفس حاسة متعالية كونية ، غير أنها تعقل نوعاً ما من التعقل ومع ذلك ليست هي العقل الذي نعرفه (التصوف والثورة ، ص ٢٠ ، ٢١) .

وإذن ، فإن الوعي الصوفي خارج تحديد نجيب محفوظ يظل لونا من ألوان النشاط غير العقل أو فلنقل بلغة المتخصصين إنه لون من ألوان النشاط الروحي من حيث أنه ليس من أضرب النشاط العقلي المعروفة ، ولكنه شيء فوق الوعي العقلي وإن شئت فسمه وعيا ساميا (التصوف ص ٢٢) .

والحاصل أن تجربة نجيب محفوظ تتعدّد تماما عن بعض التجارب السابقة في النصوص الصوفية مثل حالة الفناء ، وهي الحالة التي تتوارى فيها آثار الإرادة الشخصية والشعور بالذات وكل ما سوى الحق ، فيصبح الصوفي وهو لا يرى في الوجود غير الحق ، ولا يشعر بشيء في الوجود سوى الحق وفعله وإرادته (التصوف ١٧٩) ، وخطورة مثل هذه المقالات أنها تقترب من الشطحات الصوفية بما لا يمكن اتقاء الانفصال عن المجتمع بقدر الاتصال بهذا العالم المهيولى

البعيد ، ويورد التراث الصوفي كثيرا من هذه الأقوال الغيبية أو الغامضة (انظر كتاب السهلکی : النور ، وأشار لبعضها القشيري في رسالته وفريد العطار في تذكرة الاوليا . . الخ) .

وبناء على ذلك ، فإن الهدف من التصوف عند نجيب محفوظ يقترب في كثير من هدف التصوف السني الذي نجده لدى كثير من أقطابه عند القرن الرابع الهجري كالمروى والنووي (فصلنا هذه النظرية في مخطوط لنا بعنوان : الثوري والصوفي) . وهذا التصوف يرفض عند نجيب محفوظ أن يعرض (لحالة) يكون من شأنها أن تفقد الإنسان اهتمامه بالعالم وقوانينه الاجتماعية والسياسية .

التصوف عند نجيب محفوظ يقودنا إلى التعرف على القطاع الواعي في فكره ، وهو قطاع يلتقي مع هذا القطاع الواعي لدى المتصوف السني من وقت بعيد .
إنه الآن يتحدد في العلاقة بين المثقف الثوري والوعي الصوفي .

والإشارة إلى عديد من النصوص التراثية ومراجعتها بفكر محفوظ الروائي خاصة يعيننا على فهم المسيرة الإبداعية عند المثقف الواعي الآن والقطاع الواعي في الذات العربية منذ قرون بعيدة .

(٤) العام .. والخاص

في دراسة للدكتور علي زيور عن التصوف أكد على أن في التفكير الصوفي ثمة فكرياً غير عقلاني إنما هدف إلى رفض السلطة وتحدي الجوسائد ، وهذا التفكير نجد له مواقف وأمثلة كثيرة تحمل ذلك ، وقد ضرب لنا مثلاً بالكرامات ذاهبا إلى أن بعضها يدعو لمحاربة الجور فقط . بالانكسار على قصص الله ، وقد تحمل وجها آخر (أي أنها ثنائية القيمة) ، يظهر وجود قدرة اسمى من السلطة الغاشمة (الكرامة الصوفية ، دار الاندلس بيروت ط ٢ ، ١٩٨٤) .

ومع أن د. زيور يذهب إلى أن القيمة الأخيرة في التصوف تشير إلى أن الانتصار على الظلم الاجتماعي ضروري وذاتي ، فإن التراث الصوفي بدءاً من الرسول (ص) حتى الآن يشير إلى أبعد من ذلك ، إلى أن التغيير النفسي وحده لا يصبح كافياً لتفسير هذا الموقف ، فمن المؤكد أن هناك تفسيراً أو وعياً يسعى إلى أن القيم الصوفية يمكن أن تكون ارتباطاً بقضايا المجتمع وحلولا فيها نواجهه من القضايا التي تتعرض لها .

إذ يبدو أن مناهضة الحاكم الفاسد أو السلطة الغاشمة تقوم — في التصوف — على قوى لا تأخذ العقل في حسابها ، ولا إلى اعتماد الجماعة والطرائق المحتملة أو الواقعية . وما إلى ذلك ، غير أنه من المؤكد أن التأكيد على (الحالة) الذاتية (والتصوف في حقيقته حالة ذاتية) إنما هو تأكيد ، بشكل آخر ، على الحالة العامة ، ولا يمكن أن تكون جملة السلوك التي ترد في القرآن الكريم والأحاديث النبوية للفرد مباشرة من إثارة للفرد .

وسوف نضرب على هذا مثلين اثنين : أحدهما ، من القرآن الكريم ، والآخر ، من السنة النبوية ..

لقد تلخص الفهم الصوفي في القرآن الكريم في الآية الكرّمة (الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر) ، وقد تصدى من خلال هذه الآية كثير من المتصوفة للحكام في عصرهم بل وللمنافقين في كل عصر ، وهو ما وجدناه لدى كثير من أولئك المتصوفة في القرن السابع الهجري على سبيل المثال .

هذا في القرآن الكريم ، أما في الأحاديث النبوية ، فسوف نكتفي بحديث واحد هو ، أن النبي ﷺ قال :

— إذا أراد الله بعبد خيراً استعمله فليل له كيف يستعمله
يا رسول الله قال يوفقه لعمل صالح قبل الموت (١)

وهذا الحديث الذي جاء في الرسالة القشيرية (مكتبة ومطبعة صبيح ص ٩٢) يؤكد عشرات الأحاديث — ان لم يكن مئات — حول تأكيد قيمة الإيجابية في التصوف ، وهي إيجابية وإن بدت في شكل فردى ، فإنها تشير إلى معنى جماعي — فمن أهم سمات التصوف ، قاطبة — هو

التمسك (بالارادة) ، أى ، ارادة الحق ، أو الذود عن المظلوم والدعوة إلى ارادة الحق هى معنى من معانى العدالة الاجتماعية ، ومن الأقوال الماثورة فى هذا المعنى أن ابن عطاء السكندرى قال :

(إن المتصوف يتصف لكل
الناس ولا يتصف لنفسه مع
سلامة الصدر لجميع الخلق) .

وهذه هى أهم السمات التى يمكن رصدها فى القطاع الواعى عند نجيب محفوظ ، وهو القطاع الذى يعبر عن القيم الاجتماعية فى التصوف الإسلامى .

فلتقرب ، أكثر ، من هذا العالم ، الفكرة الصوفية الإيجابية لديه ، وذلك خلال شهاداته والتى أجريت على مدى سنوات ، وكذلك المدونة فى عديد من الكتب والدوريات قبل أن نهبط إلى مسيرته الابداعية .

(٥) عناصر الفكرة

نصل من هذا كله إلى أن التصوف عند نجيب محفوظ رؤية أو موقف يمكن إجماله فى نوعين من الرغبات : الرغبة فى مزيد من الحب ثم الرغبة فى مزيد من المعرفة .

وهاتان الرغبتان – الحب والمعرفة – تتصارعان داخل التكوين البشرى « الرغبة فى معرفة أوسع ، والرغبة فى حب أعمق ، وعندما تسيطر أولى هذه الرغبات تسمى النتيجة التى نحصل عليها نتيجة فلسفية أو عملية ، وعندما تقهرها قوى الحب غير المرضى يصبح رد فعل النفس على الاشياء شاعريا ، أو فنيا » (دراسة على طبيعة وتطور الوعى الروحى ، ايفيلين اندرهل ، ترجمة د . ابراهيم ياسين ١٩٨٩ ص ٢٣) .

ومن المعروف أن محفوظ درس التصوف فى فترات مبكرة من حياته ، خاصة ، حين سجل مع الشيخ مصطفى عبد الرازق بحثه عن التصوف فى الفلسفة الاسلامية (للماجستير) وكتب

مقالات عدة في هذا الشكل ، وهو ما يعنى أن ميله إليه جاء عن طريق الميل العاطفى العام ، وأيضاً سلك إليه طريق المعرفة ، غير أنه من المؤكد أنه لم ينحز قط إلى المعرفة بمعناها المطلق ، وإن بدا من المؤكد أن المعرفة بمعناها المطلق ، رغم أنها شغلته طويلاً في عدد من رواياته ، فإنها لم تشغله قط عن طلب الحقيقة . .

والتصوف هنا هو الحقيقة
والحقيقة طريقها العلم والمعرفة

ويجب أن نسارع ، بالقول ، إن ثمة فارقاً كبيراً بين العلم كأحد منجزات العقل البشرى التى يراها محفوظ ركائز التقدم فى هذا المجتمع ، وبين العلم كمعرفة يمكن أن تدفع بصاحبها إلى القيم السلبية .

وبمتابعة كتابات محفوظ الإبداعية ، يمكن أن نؤكد أن الفكرة الصوفية لديه لم تخرج عن ثلاثة عناصر على هذا النحو :

- الحب
- المعرفة
- القيم

وإذا اردنا ترجمة هذه العناصر لعناصر أخرى ، فإنها تأتى على هذا النحو :

- الراحة النفسية
- الايمان بالعلم
- القيم الاجتماعية

والراحة النفسية/الحب التى لجأ إليها نجيب محفوظ تعود بجذورها إلى الفترات المبكرة من حياته ، ففي عام ١٩٣٤ على سبيل المثال - يكتب فى « المجلة الجديدة » عن الحب فيقول :

« تلك النسخة الحية التى تشيع فى جميع الكائنات الحية
تبصرها فى تأليف الخلايا ، وتماذب الاطار ، وتزاوج الإنسان ،
وقد يكون من الحكمة - اذا رغبنا أن نركى إحساسنا به أو نسمو

بعواطفنا فيه - أن نقصد جماعة الشعراء نصنف لاناشيدهم ،
وقد ونهبهم الله من طاقة الإحساس » .

وهذا المعنى لا يتعد كثيرا عن مفهوم الحب الصوفي - إذا جاز لنا استخدام هذا المصطلح
الصوفي - وهوما نجده في حياته السابقة العامة ، كما نجد في مسيرته الفنية .

وبهذا المعنى ، فإن الحب يصبح فكرة صوفية يتجه إليها الكاتب من أن لآخر ليعرف فيها هذا
المعنى ، فيتحول إلى شاعر أو ذى حس فلسفى ، ومعنى آخر ، يتحول بعيدا عن التصوف المسيطر
في عالمه القائم .

إن الحب هنا يتحول إلى نوع من الوعي الذى يسمى للتعبير عن حسه الشعورى برغبة
الكتابة ، اذ تتحول الكتابة إلى طقس صوفى يشع فيه إحساس صاحبه ، ومن ثم ، فإن هذا
يسلمه إلى العقل أو العلم ، كقيمة أخرى ترتبط بالعاطفة ، فكلاهما - العقل والعاطفة -
مرهونان بالوصول إلى مساحة بعيدة في طريق التصوف الواعى .

الإيمان بالعلم إذن هو أهم ما يحرص عليه نجيب محفوظ ،
لماذا ؟ يجيب :

« اتجهت للتصوف كطريق للمعرفة ، أية معرفة ، تكون
بالقطع هى الوعي بمفردات الحياة ، والعيش فيها - كما قال
الإمام على رضى الله عنه - كأنك تعيش أبدا ، أما التطلع إلى
شئ من عوالم الصوفية الغامضة فإن ذلك هو حالة من الفصام
الذى لا أريد أن أشغل به قط » (محضر نقاش مع محفوظ) .

واسأله بدورى ، ألا ترى فى التصوف لونا من ألوان المعرفة
التي تستحق التوقف عندها ؟ - إذا صح ذلك - يستطرد -
فإننى أراه بطريقة ، أراه إيجابيا حتى تتطلع الصوفية إلى شئ فى
مستوى الحياة ، أما الشئ الآخر ، الذى يعلو المدارك ، والذى
يتناقض مع الواجب اليومى للمثقف ، فإن ذلك تناقض مع قيمة
العلم ، إن الإنسان برأى هو الذى يفهم ويعنى هذه
الآية : « فاسعوا فى مناكبها » ، لا الاستكانة والغيوبة فى

فلسفات لا تتسع لها حياتنا ، ينبغي الاستجابة للمهموم اليومية ،
والهموم القومية ، وليس الركون إلى برج صوفي يزعم صاحبه أنه
لا علاقة به والحياة ، إن السيد البدوي وقد كان من كبار
الصوفية ، هبط إلى الناس وحارب معهم حين شهد ما يمكن أن
يهدد المجتمع العربي كله .

في التصوف دائما الالتزام بالقيم الإيجابية .

ويضيف محفوظ لبوضح أكثر :

« - لاكون واضحا أكثر ، هناك شيء اسمه التصوف ،
وشيء آخر ، اسمه - سبق التصوف . . وأنا من أصحاب الشيء
الآخر ، عشو التصوف ، الذي لا تثقل تكاليده على وتبتعد بى
عن قضايا المجتمع » .

ويستمر الحوار مع نجيب محفوظ الذي أوتر أن أثبت هنا حرفيا لأهميته القصوى في تحديد قيم
الفكره الصوفية لديه .

- إذن للتصوف - عندك - دور في المجتمع ؟
- بل هو الدور الأول في هذا المجتمع ، وهو الدور الذي أوليه
عنايتي القصوى في أعمال الإبداعية كلها .
- لهذا ، فإن العدالة محور أساسى في اعمالك ؟
- لولا هذا لكنت تصوفت تصوفا غامضا . . كاملا . . بعيدا
- تصورتك على هذا النحو في بعض أعمالك الروائية
- بل أرفض التصوف الذى يقيد العقل ويلغى الملكات ،
تصوفى أن اهتم بقضايا الإنسان ومهموم المجتمع .

ويتهى توضيح محفوظ ، وتنداعى المعانى . . فقيمة الحب بمعناها الصوفى عند الكاتب تظل
نافذة تبه أفقا رائعا ومجيدا ، فهو فى ذلك لا يستنكف اللجوء إلى الصوت الميتافيزيقى ليزيد من
اتساع هذه النافذة « أكثر اتساعا للرؤية » - على حد قوله - وهو ما يظهر جليا في مسيرته الروائية
كلها .

وعلى هذا النحو ، فإن الفكرة الصوفية عنده تظل وعيا نقديا لما يحدث حوله ، وهي ليست شكلا بقصد التشكيل بقدر ما هي روح تسرى في العمل كله .

فلننبط ، أكثر ، إلى مسيرته الإبداعية لنرى الفكرة الصوفية تتحدد وتتحول إلى شخصيات وأحداث وقيم فكرية واعية .

الفكرة الصوفية :

مرت الفكرة الصوفية عند نجيب محفوظ بعدة مراحل تبعا للمنظور الزمني ، ويمكن تصور هذه المراحل على ذلك النحو :

١ - المرحلة الرومانسية = الشك

٢ - البحث عن الطريق - - الحيرة

٣ - المدينة الفاضلة = الوصول

وسوف نتبع هذه المراحل عند الكاتب الكبير خلال مسيرته الإبداعية التي بدأت في منتصف الأربعينات وحتى نهاية الثمانينات تجاوزاً ، أى المرحلة التي شهدت فترة الإعداد للثلاثية (عام ١٩٤٥) وكان قد كتب عدة روايات وحتى المرحلة التي شهدت فترة نشر رواية (قشتمر) أثناء إعلان قرار الأكاديمية السويدية بمنحه جائزة نوبل عام ١٩٨٨ .

ومما يلفت النظر في هذه المراحل أنها - جميعا - تتمشى مع المراحل الصوفية التي عرفها الفكر الصوفي لدى بعض التفسيرات الصوفية القديمة . .

فالمرحلة الأولى - الرومانسية - هي التي سعى فيها الانسان للاقترب من المعاني الرمزية في طور الحيرة والتساؤل ، أى ، السعى اللاواعي للحضرة الالهية .

أما المرحلة الثانية - البحث - فهي المرحلة التي شهدت السعى الدائب للاقترب من قضايا المجتمع وفهمها ، وإن بدا هذا السعى ميتافيزيقيا .

أما المرحلة الثالثة - الوصول - فهي مرحلة الانتهاء إلى حركة المجتمع وفهم ديناميتها ، وهو أقصى ما يصل إليه الفكر الصوفي .

وسوف نتمهل عند هذه المراحل لنرى درجة التعبير عنها لدى الكاتب الكبير وذلك خلال المبط لرواياته والعديد من قصصه القصيرة التي عبرت عن هذا التوجه .

ـ المرحلة الأولى

الشك :

وهى تلك المرحلة التى مثلت إرهابات الفكرة فى تطورها الذى ارتبط بتكوين نجيب الدينى والثقافى والاجتماعى .

وهذه هى الفترة التى شهدت ، وعلى وجه التقريب ، منذ الجزء الثانى من (الثلاثية) ـ قصر الشوق ، كتبها بين عامى ١٩٤٨/١٩٥٠ ـ العديد من التحولات الجنينية التى صكت أذن الشاب ، كمال ، لأول مرة ، فى فترة تكوينها الفكرى .

وهذه الفترة كانت قد شهدت ـ فى (بين القصيرين) ـ قمة الصدام الوحشى بين القوى الوطنية والإنجليز .

وهذه الفترة التى عرفت الشك فى عديد من الموجودات حوله ، وفسرته بأنه كان نوعا من الهروب ، كالتصوف تماما .

فاذا آثرنا التوقف عند فترة (قصر الشوق) نلاحظ أن تطور كمال الفكرى سيرتبط ـ من الآن فصاعدا ـ بشيء كثير من الرؤية الرومانسية المشوبة بالتصوف أو بهذه الرؤية الغائمة للتصوف النابع عن هول الاصطدام بكل ما حول الشاب ، وليس بالطبع التجربة الصوفية .

لم يكن ما يحدث غير رد فعل نابع من الحالة الشعورية ، ومن ثم ، ارتبط التصوف بهذا الشكل الرومانسى الشفيف .

ومن المؤكد أنه حتى هذه اللحظة ـ فإن كمال لم يكن قد تعرف بعد على الكتب الصوفية ، ولم يطلع عليها بشيء كثير من العمق .

إننا فى فترة الأربعينات نلمح بعض التأثير الصوفى غير المباشر فى بعض الروايات السابقة للثلاثية مثل (زقاق المدق) ـ عام ١٩٤٧ ـ ويتمثل هذا فى شخصية الدرويش ، أو الشيخ ،

درويش غير أنه بإعادة النظر في هذه الشخصية نرى أن ذلك يمثل ، لدى الكاتب ، نزوعا ، لا واعيا ، إلى البحث عن الصوت الميتافيزيقي الخافت ، الغامض ، في داخله .

وهذا الصوت يمثل - إلى حد كبير - الحيرة المطلقة بالمعنى الفلسفي ، وامتدادا للأمام لفترة التأثر الملحوظة في الثلاثية في نهاية الأربعينات حيث اختلطت فترة الحيرة بالشك بالفهم الصوفي المتطور في ضوء الأحداث الخارجية ، وانعكاساتها على مرآة الداخل .

ونلاحظ أن هذا النموذج تحول في (قصر الشوق) إلى أصداء صوفية خفية كانت تستهدف البحث عن (الحقيقة) في هذه المتاهة التي وجد كمال نفسه فيها .

وهذه المرحلة ، البحث عن الحقيقة ، أو (الذات) عند كمال ، اقترنت لديه بمرحلة الزمن الذي عاش فيه ، وتجسدت في سقوطه في أثناء حبه لعابدة سواء في إطار الشك المشوب بالرومانسية أو في إطار الضياع الخالص .

إن كمال يعيش في هذا العالم الرومانسي في رمز الحببية ، وفي الوقت نفسه لا يخفل هذا الوجود الذي يعيش فيه سواء فيما تبدى في قضايا المجتمع ووطنها عليه ، أو في حصار الأسئلة الميتافيزيقية الملتفة حوله .

بيد أن الظاهر في علاقة كمال بالحببية يقاوم علاقة الحب مع امرأة أخرى ، إنه يقول لمن يريد أن يجذبه معه إلى الحمارة هذه العبارة التي تنم عن رمز حي :

(- لا أستطيع أن ألقى الله في صلاتي وثيابي الداخلية ملوثة !

ويرد عليه محدثه في سداجة :

(- تطهر واغتسل قبل الصلاة

فيعود صوت كمال) :

(- إن الماء لا يظهر من الدنس) (٧٧/٧٦) .

وتتلون هذه العلاقة بينه وبين الحبيبة بلون من الوان العبادة التي تقترب من الحس الصوفي وليس الحس الجسدى قط ، إنه يحدث نفسه ، فيقول :

(ما كان يتصور أن يكون اتصال سعيد بينه وبين معبودته
إلا عن طريق العطف الروحي من ناحيتها والتعلق الهيمان من
ناحيته ، طريق بالعبادة أشبه ، بل هو العبادة نفسها) (٧٨) .

و (قصر الشوق) زاخرة بهذه الأصداء ، ولا تلبث أن تتحول إلى (ثورة إichادية) و (القلق
من كل شيء) ، وقد أسلمه هذا كله الى هاتف راح يهيمس في أذنه (لادين ولا عابدة ولا أمل ،
فليكن الموت) (٣٥٤ / ٣٦٠) .

ولا نريد أن نسهب كثيرا في هذه المرحلة التي كانت تبدو غير منطقية كمقدمة للفترة التالية ،
غير أنها تبدو ، عند المراجعة الدقيقة ، تمثل مفهوما عضويا يترتب عليه مفهوم متقدم عليه ،
وهكذا ، فإن الارتباط بما سوف يتمخض عنها لا ينفصل عنها .

إن مفهوم الشك والقلق ، إنما كان مفهوماً لرحلة البحث عن الحقيقية / الطريق ، بعيدا عن
ذلك الضياع وخيبة الأمل والفشل في الحب والحياة ، ومن ثم ، فإن البحث مر بمرحلة الشك
والقلق . طيلة الأربعينات وربما بداية الخمسينات حتى إذا ما وصل إلى نهاية الخمسينات ، فإن
صاحبه قد بدأ مرحلة جديدة .

كانت المرحلة الجديدة هي مرحلة الخروج من حيرة الماضي إلى تأمل الحاضر والبحث فيه عن
طريق يجد فيه الكاتب تفسيراً لهذا الكون الواسع ، ولحركة هذه المخلوقات الأرضية غير
الجميلة ، وهذه القضايا الميتافيزيقية التي ترتبط بالواقع ولا تنفصل عنه . .

وهذه هي مرحلة البحث عن الطريق . .

— المرحلة الثانية

الحيرة

ليس معنى ذلك أن الطريق الذي سعى إليه الكاتب طيلة الستينات كان هو طريق الخلاص
من الحيرة والقلق ، وإنما كان طريق تعميق الحيرة ، والبحث عن تفسير لها ، وكتابة التجربة
الخاصة بها توطئة للخلاص منها .

إن الكتابة ، تحتم أحيانا اللجوء فيها للخلاص من التجربة ، فكثيرا ما يجد المبدع نفسه أمام النزوع إلى الكتابة ، وهذا النزوع يكون بديلا للموت . .

فتكون الكتابة في مواجهة الخلاص .

و بمجرد أن ينتهي الكاتب من التجربة الإبداعية يكون قد ذوب مرارة التجربة في رحيق العمل الإبداعي ، أو تخلص منها على الأقل . .

وعلى هذا النحو ، يمكن أن نسمى هذه الفترة – الستينات – بفترة البحث عن (الطريق) وهي الفترة التي كتب فيها روايته (الطريق) عام ١٩٦٤ ، وقبلها ثلاث روايات أخرى (أولاد حارتنا ٥٩ ، اللص والكلاب ٦١ ، السمان والحريف ٦٢) وبعدها ثلاث روايات تالية (الشحاذ ٦٥ ، ثرثرة فوق النيل ٦٦ ، مرامار ٦٧) فضلا عن بعض القصص القصيرة التي تمثل تفريعات ضيقة تلقى في (الطريق) وتؤدي إليه .

ومن هنا ، لا بد أن نشير إلى أمر مهم ، هو ، أننا سوف نتبع بعض أصداء البحث عن الحقيقة خلال منهج زمني يؤثر التعامل مع النص والولع به .

إن هذه المرحلة – الثانية – كانت هي المرحلة التي اقترن فيها الحيرة بالبحث عن الخلاص والتوق إلى الوصول والشوق إلى هذه المدينة البعيدة .

فلنقترب ، الآن ، من أولى مراحل الفهم الصوفي لتجربة البحث عن طريق . .



إن (أولاد حارتنا) وإن بدت في إطار صوفي ، فإنها تركز – خلال ذلك – على قضايا مثل البحث عن العدالة وتحقيق الحرية . . وما إلى ذلك مما أراد الكاتب أن يبعث به عبر (الخطاب) الروائي حينئذ .

بيد أن الأصداء الصوفية القوية فيها كانت تهدف التفرغ لحيرة الإنسان الأبدية ، فإذا حل الإنسان القضايا الاجتماعية الغامضة ، لأمكنه ، بعد ذلك ، أن يتفرغ لقضايا الوجود

المتناظريّة « ١٠ معالجة الشرور الاجتماعيّة بالاشتراكية يفرغ الانسان لمعالجة مأساته الأولى ، وهى ، الموت ، فإذا استراح أهل الحارة - حارة الجبلوى - بفضل توزيع الموقف بالمساواة والعدل والانسانية ، أتاحت لهم الفرصة ليكونوا جميعا سحرة (علماء) » (غالى شكرى ، مذكرات ثقافة مختصر ، ص ٢٦٩) .

والواقع أن رواية (أولاد حارتنا) ، وإن بدت فى إطار صوفى أخذ (انظر على سبيل المثال الصفحات ١٨ ، ١٩ ، ٣١ ، ١١١ ، . .) فإن الفكرة المحورية فيها - على العكس من (الثلاثية) - تستلهم الواقع والفكر فى وقت واحد

وتفسير ذلك أنه بينما كانت (أولاد حارتنا) تختفى بالاثنتين - الواقع والفكر - فإن (الثلاثية) كانت تعتنى وتستلهم الواقع أكثر من الفكر المجرد .

وقد أدركت حيثيات نوبل هدف الرواية فجاء فيها أنها - أى أولاد حارتنا - تعبر عن « بحث الانسان اللانهائى عن القيم الروحية . . ويقائه فى مواجهة العالم المستمر بين الخير والشر » ، غير أننا يمكن أن نضيف هنا أن تلك القيم الروحية لم تكن تمضى فى إطار رومانسى - كما هو الحال فى المرحلة السابقة - وإنما اتسمت بإطار فلسفى وامتزجت فيه ، واقترب فيه صاحبه من الفكرة الصوفية الاجتماعيّة .

ويبدو أن نجيب محفوظ كان يدرك ذلك ، على الأقل فى اللاوعى الإبداعى ، وهو ما يظهر حين قال :

(- من الممكن اعتبارها رواية تقوم على أساس فكرة فلسفية ، والذين رأوا فيها هذا يقولون إنها محاولة لاقامة الاشتراكية والعلم على أساس لا يخلو من صوفية ، وأعترف لك أن هذه الفكرة لم تخطر على بالى بمثل هذا الوضوح أثناء كتابتى للرواية)

(عشرة أدباء يتحدثون ، دار الهلال عدد ١٩٦٥ ص ٢٨٢) .

ونستطيع أن نقتررب من الحس الصوفى عند نجيب محفوظ فى رواية أخرى (اللص والكلاب) نلرى إلى أى مدى كان التوق إلى الكمال الروحى عنده لم يكن لينفصل قط عن الشوق إلى الكمال الاجتماعى .

إن الشىخ على الجنيدى فى (اللص والكلاب) يمجربنا تماماً بموقفه الغامض من الأحداث وبدوره فيها .

إن مهران كان قد ألقى القبض عليه ، وحين خرج كان الظلم البالغ قد دفعه ليلتقى ، من جديد ، بمن دفعه إلى هذا المصير حيث قضى سنوات وراء القضبان بسبب الافكار الزائفة للمثقف الانتهازى رؤوف علوان . .

كانت الضحية داخل السجن
والجان خارجة

ولم يكن رؤوف علوان وحده هنا هو المثقف الانتهازى ، فان عالم الدين الذى لجأ إليه مهران اقترب بسليته وغموضه إلى نفس مكانة هذا الانتهازى ، ففى غمرة هذا الصراع ، وبدلاً من أن يقوم عالم الدين بدوره المأمول ، اذا به يقف ساكناً ، متمسحاً بزى الصوفى المعتزل كل ما عدا جدران مسجده .

إن مهران يسقط بين شقى الرحى :

علوان الذى كان قد حرصه على السرقة وقدم له مبرراتها (تدرب . واقرأ . ثم اسرق . .) والشىخ جنيد الذى لا يقدم للضحية غير كلمات غامضة لاترفع ظمأً ولا تحرر منه . .

إن موقف الشىخ هنا موقف سلبى ازاء ما يحدث لمهران ، فكلمنا حدثه عن حجم الظلم الواقع عليه لا يزيد على كلمات تبدو فى ظاهرها مقدمة وفى باطنها محبطة ، ويبدو أنه لا مندوحة من نقل هذا المشهد الأول الذى دار بين مهران والشىخ نلرى إلى أى حد يمكن للفكر الذى يتمسح بالصوفية أن يكون محبطاً بوجهه السلبى :

(— خذ مصحفاً واقرأ . .

— غادرت السجن اليوم ولم أتوضأ . .

— توضأ واقرأ ..

فقال بلهجة جديدة شاكية :

أنكرتني ابنتي .. وجفلت منى كفى شيطان ، ومن قبلها خانتني أمها !

فعاد الشيخ يقول برقة :

— توضأ واقرأ ..

— خانتني مع حقير من أتباعي ، تلميذ كان يقف بين يدي كالكلب ،

فطلبت الطلاق محتجة بسجني ، ثم تزوجت منه ..

— توضأ واقرأ ..

فقال بإصرار :

— ومالى ، النقود والحلى ، استولى عليها ، وبها صار معلما قد الدنيا ،

وجميع أنذال العطفة أصبحوا من رجاله ..

— توضأ واقرأ ..

بعبوس وقد انتفخت عروق جبينه :

— لم يقبض على بتدبير البوليس ، كلا ، كنت كعادي واثقا من النجاة ،

الكلب وشى بى ، بالاتفاق معها وشى بى ، ثم تابعت المصائب حتى أنكرتني ابنتي ..

فقال الشيخ بعتاب

— توضأ واقرأ « قل إن كنتم تحبون الله فاتبعونى يحببكم الله » ،

واقرأ « واصطنعتك لنفسى » وردد قول القائل : « المحبة هى الموافقة أى الطاعة له فيما امر ،

والإنتهاء عما زجر ، والرضا بما حكم وقدر (٣١ ، ٣٢) .

أى مصير هذا الذى يريد الشيخ له ؟ !

وتمضى أحداث الرواية ، وينتهى مهراڻ للمصير الذى كان مقدرا له منذ البداية ، إن محاولة

العود ، للاقتصاص من هؤلاء الانتهازين ، الذين كانوا قد دفعوا به إلى السجن محض وهم ،

فهم يتخذون فى خندق قوى صنعوه لأنفسهم ، ومن ثم ، يتحول من ضحية إلى جانٍ من

جديد ، ويصبح مطاردة ..

في هذه الفترة الذي فقد فيها مهران كل شيء الزوجة والابنة والأمان والحرية اذ كان البوليس في أثره ، لايجد أمامه غير أن يلجأ للشيخ ، ومرة أخرى ، لايجد عند الشيخ غير كلمات غامضة ، وسكون ، وحض على التسليم ، ونؤثر أن نعيد هنا هذا المشهد لنرى إلى أى حد يمكن أن يمثل الفكر الصوفي ، في وجهه السلبى ، أسوأ ما يمكن أن يقدمه هذا الجهد الفكرى الخلاق ، إن الشيخ مازال يلوك كلمات فارغة :

(- الصبر مقدس تقدر به الأشياء

فقال سعيد بغم :

بل المجرمون ينجون ويسقط الأبرياء . .

فتساءل الشيخ وهو يتهد :

متى نظفر بسكون القلب تحول جريان الحكم ؟

فأجاب سعيد (:

— عندما يكون الحكم عادلا .

— هو عادل أبدا . .

فحرك سعيد رأسه في غيظ مغمف :

— هرب الأوغاد وأسفاه . .

فابتسم الشيخ ولم ينبس ، فقال سعيد بنبرة جديدة

يمهد بها لتغيير مجرى الحديث :

سأنام ووجهى إلى الجدار ، ولا أود أن يراى

أحد من يزورونك ، إنى ألجأ اليك فاحفظنى . .

فقال الشيخ برحمة :

التوكل ترك الإيواء الا إلى الله .

فقال باشفاق :

هل تتخلى عنى ؟

معاذ الله . .

فتساءل في يأس :

— هل بوسعك بكل ما أوتيت من فضل أن تنقذني ؟

— أنت تنقذ نفسك إن شئت ..

فهمس سعيد لنفسه :

أنا أقتل الآخرين ..

ثم سأله بصوت مرتفع :

هل تستطيع أن تقيم ظل معوج ؟

فقال الشيخ بركة :

— أنا لا أهتم بالظلال !

وساد الصمت فدبت الحياة خارج الكوة التي يسيل منها القمر . ورتل الشيخ بصوت هامس

إن هي الا فتنتك . وقال سعيد إن الشيخ سيجد دائما ما يقوله . (١٦٨ / ١٦٩)

وكما نرى ، فإن صورة الشيخ جنيد ، ليست غير صوره الشيخ السلي في روايات

الكاتب ، فالشيخ جنيد هو هو الوجه الآخر للشيخ درويش في (زقاق المدق) ، وهو هو الوجه

الآخر للشيخ متولى في (الثلاثية) ..

الشيخ جنيد متصوف عازف عن الدنيا ، ومن هنا ، فهو مناقض ، في فكره لرؤوف :

علوان ، غير أنه مقل على الصمت ، الذي يقترب من مهادة الواقع ، ومن هنا ، فهو مشابه ،

في فكره لرؤوف علوان .

على أن ثمة مفارقات أخرى لا تخلو من دلالة .:

فلأن رؤوف أصبح الآن عدوا لمهران خائفا منه ، ولأن الشيخ جنيد لم يستطع أن يواجه

رؤوف وجبروته لرفع الظلم عن المظلوم — مهرا — ، فإن رؤوف والشيخ يتحولان لدى

مهران إلى شخص واحد .

هذا في الواقع كما هو في الحلم ..

وهو ما يبدو واضحا في تلك الغفوة التي راح فيها مهرا أثناء روعه وخوفه ، انه يعجب إلى

درجة الدهشة والخوف من أن الشيخ جنيد — داخل الحلم — يسأله عن بطاقته ، لأن الحكومة

(لا تتساهل في أن يكون أحد المريدين بغير بطاقته ، وحين يجيب مهران سائلا عن سبب تدخل الحكومة في المذهب ، يصبح فيه الشيخ :

(ان ذلك كله تم بناء على اقتراح للاستاذ الكبير رؤوف علوان

المرشح لوظيفة شيخ المشايخ للمرة الثالثة) (٨٥)

وكما نرى ، فقد أصبح رؤوف صورة مشابهة تماما للشيخ

أصبح المثقف ، الانتهازي ، المسئول ، يتزيا بزي المثقف ، الانتهازي ، الشيخ ..

يبد أن ذلك كله يسلمه ، أكثر ، إلى حيرة ، تدفع به ، أكثر ، إلى هذا الطريق ..



وإذا كان محفوظ سعى حثيثا لبحث عن الطريق والإيغال فيه في عمله السابقين : (أولاد جارتنا ، اللص والكلاب) بحثا عن الحس الميتافيزيقي ، فإنه لم يتوقف عن هذا طيلة الستينات .

والحس الميتافيزيقي الاقرب إلى التصوف الشفاف نعثر عليه حينئذ في قصة بعنوان (زعلابوى) (بالأهرام في ١٢/٥/١٩٦١) .

إن زعلابوى يبحث في هذا الطريق عن (الحقيقة) ووسيلته في هذا التصوف القلق ، والأرق الذى يذكرنا بأرق (كمال) قبل ذلك في الثلاثية وإن بدا الكاتب الآن (كمال في تطوره الزمنى) أكثر نضجا ووعيا بما يلاقيه .

وقبل أن نسهب حول قصة « زعلابوى » ، قد يكون من المفيد أن نشير أن كثيرا من خيوطها تتلامس وتصنع نسيجا صوفيا محمدا في عمله التالين (الطريق / الشحاذ) ، ففي القصة كما في الروايتين سعى حثيث للوصول إلى الحقيقة مروراً بهذه الأفكار الميتافيزيقية وقضايا الوجود وصولاً - وربما غالبا - إلى الحقيقة الضائعة في المجتمع ..

والمجتمع عند الكاتب هو هذه البنية الاجتماعية التي يعيش فيها بكل مشكلاتها المطروحة في الستينات سواء أكانت سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية . .

إن الراوى في (زعبلاوى) يبحث عن علاج لحالته المرضية (بالادق : النفسية) اذ أصيب _ على حد قوله _ (بداء لادواء له عند أحد ، وسدت في وجهى السبل وطوقنى اليأس) ، ومن هنا ، هجر صوت العقل (الطب) ، وطفق للبحث عن علاج آخر (روحى) في مكان آخر عند الشيخ زعبلاوى (الولى الطيب وكراماته) .

ويظل يبحث طيلة النص عن هذا (الشيخ ، الولى) ، وفي كل مرة يذهب لمكان معين يوصف له على أنه مكان وجود الشيخ يفاجئ برحيله عنه أو (يختفى فكان ما كان) ، ويظل في بحث مستمر حتى يصاب بالاعياء الشديد حين يصل لأحد العارفين بالشيخ ، وهناك ينتظر فتصبيه اغفاء قصيرة فيجد حلما بهيجا (حديقة لا حدود لها ، تنتشر في جنباتها الأشجار بوفرة سخية . .) إلى غير ذلك من هذا العالم السحري الذى هو نقيض الواقع .

وحين يستيقظ ، فجأة ، يبلغه مضيفه أن الشيخ زعبلاوى كان موجودا في التواللحظة ولم يرد إيقاظه ، وذهب قبل صحوه بلحظات ، ويبلغ به الاسى انتهاء .

ومع ذلك كله ، فإن القاص لا يكف عن الرحيل من جديد ، ومن الوصول إلى كنف الشيخ ، وعن الإصرار الذى بدأ به قصته « لا بد أن أجد زعبلاوى » .

إن القاص يكاد يوقن أن زعبلاوى سراب ، ومع ذلك ، فإنه لم يكف أبداً عن البحث عنه ، والوصول إليه . .

ومن الخطأ الفادح أن يعتقد أن الشيخ زعبلاوى بينه وبين (جودو) بيكت ثمة شبه ، فإن زعبلاوى محفوظ هنا ، حتى وإن بدا سرايا ، فنحن ننتظره ، وموقنون من وجوده حتى لو لم يأت بالفعل ، بل هو لا بد أن يأتى يوما ما ، فالبحث عنه دائب لا يتوقف ، أن آخر ما ينطق به القاص في (زعبلاوى) هو هذه العبارة « نعم ، لا بد أن أجد زعبلاوى » .

وهذا يعنى أنه لا بد واجد الطريق وأنه ماضٍ فيه إلى متناه .

وعلى هذا النحو ، فإن ذلك الدأب فى البحث عن (طريق) إنما هو دأب مستمر ، انتهى منه المؤلف فى بعض قصصه ورواياته ، وهو ما زال ماضيا فيه لم ينته بعد .

وهو يتمثل فى عمله المهمين (الطريق) و (الشحاذ) ..



إن (زعبلاوى) هو الوجه الآخر للسيد الرحيمى الذى يبحث عنه ابنه فى رواية (الطريق) وهو هو (الجبلاوى) الذى يبحث عنه الجميع فى (أولاد حارتنا) ، وهو هو صابر بطل رواية (الطريق) الآن .

وهو فى جميع الحالات ذلك الرمز الشفاف للتوق إلى الكرامة الإنسانية والسلام مع الذات ويمنطوق الروائى هو البحث عن (الحرية والكرامة والسلام) (الطريق ، ص ١٧ ، ٧٥) .
وبعيدا عن تفسيرات شتى حول هوية هذا الرمز (هل هو الحقيقة أو الأب الضائع أو المثال - الخ) ، فإن البحث عن (الطريق) يظل هو الهدف الرئيسى للروائى ، بمعنى صوفى .

وإذا كان الباحث عن الطريق فى جميع الأعمال لم يعثر على بغيته قط ، فإن البحث عن الطريق - الحقيقة يظل هو رد فعل لا فتقاده هذا الطريق ، والجملة الرئيسية عند الباحث عن زعبلاوى هى (على أن أجد الزعبلاوى) ، والجملة الحوارية الأولى فى رواية الطريق هى (اذكر ربك) ، وهو ما يشير إلى أن البحث عن الطريق - الحقيقة عند نجيب محفوظ لا بد أن يصحبه هذا الحس الصوفى الخلاق .

والإصرار على البحث عن الطريق هو ما لم يفتقده الحمزاوى فى الرواية التالية (الشحاذ) ، وإن سلك فى هذا لونا من ألوان الصوفية الخاطئة .



إن عمر الحمازوى ، مثقف ومناضل قديم ، اعتزل كل شيء فجأة ، أو اضطر إلى ذلك مع الظروف السياسية الجديدة التى طرأت على المناخ السياسى ، ومن هنا ، فقد تحول إلى البحث عن هوية جديدة ، أو البحث عن الذات فى طريق غير الطريق الذى كان قد اختاره من قبل .

وببدأ اضطراب الحمازوى الحقيقى حين يخرج بعض الرفاق القدامى من السجن ، ويوصله الاضطراب إلى أكثر من وسيلة للبحث فيها عن الذات ، ويكون التصوف أحد هذه الوسائل ، إذ خيل إليه أنه سيجد فيه « راحة حقيقة للقلب » (الشحاذ ، ص ٨٠) غير أنه مع عدم التلاؤم مع التصوف ، بمعناه الاجتماعى ، أسلمه إلى غيبوبة ، ومن ثم ، إلى الفشل .

وما انتهى إليه الحمازوى إنما يؤكد أن الحل الفردى ، بدون نهج واع ، يودى بالإنسان إلى طريق غير الذى بدأ يتطلع إليه ، إنه طريق (الندامة) فى نهاية المطاف ، وهو الطريق الذى انتهى إليه (الشحاذ) عن الحقيقة .

إن التصوف بدون وعى خلاق لشروط هذا التصوف ، وبدون التأكد من القيم النبيلة فيه ، والنابعة من روح الدين وشروطه الجوهرية ، يضحى وهما ، أو شيئاً أشبه بالغيبوبة .

إن أبطال هذه الروايات صوفيون ، من منطلق البحث عن الحقيقة ، غير أن هذا التصوف ينطلق - فى الأساس الأول - من منطلق الفكر وليس من منطلق اليقين ، انهم يطلبون عالماً يستريحون إليه من وعاء الطريق . .

بيد أن الخطأ إلى هذا الطريق ، أو الخطأ فيه ، يسلم إلى هذا الواقع المرير . .

وباختصار ، فإن أبطال الستينات سعوا إلى التصوف بدون منهج علمى ، انهم لم يروا فيه إلا هذا العالم المثالى . .

ولأن رؤيتهم لم تكن من الوضوح بحيث تصل بهم إلى الطريق الصحيح ، فإنهم ، جميعاً ، انتهوا من حيث بدأوا :

إن صابر أخطأ (الطريق) .

والراوى ، الباحث عن (زعبلاوى) انتهى به البحث إلى الفشل .

والحمازوى سقط فى طور (الشحاذ) إلى وطأة التصوف البهيمى .

بل إن أبطال (ثرثرة فوق النيل) انتهوا إلى الجريمة ، وعدا الصحفية سمارة بهجت ، يمكن القول إنهم سقطوا جميعا أسرى الخدر (= الضياع) .

لقد كانت شخصيات (الثرثرة) أشبه بهؤلاء (الركاب الهابطين) كما جاء في المتن الروائي ، وهو هبوط اضطرارى أشبه بطريق آخر غير الذى طمحووا إليه منذ البداية ، فانتهى بهم إلى خسران كل شيء .

هذه ، إذن ، صور من الصوفية السلبية . .

أما صور الصوفية الايجابية ، فهي كثيرة ، غير أن أغلبها يمكن العثور عليها بعد هزيمة ١٩٦٧ بوجه خاص . .

لقد انتهت مرحلتا الشك والحيرة الى شيء أشبه (بالمدينة الفاضلة) ، وهى المدينة التى صنعها نجيب محفوظ فى المرحلة الأخيرة من حياته .

وهى مرحلة نجدها خارج النص الروائى وداخله . .

فى حياة نجيب محفوظ ، وداخل نصوصه كذلك . .

— المرحلة الثالثة

المدينة الفاضلة

وبانتهاء عقد الستينات تكون مرحلة البحث عن الطريق : انتهت بمحفوظ إلى هاجس ، محدد ، من التصوف ، كانت بلورها تنبت — منذ البداية — فى الأرض ، وتتهيا للصعود فوق سطح الأرض .

أما فى السبعينات — المرحلة الثانية — فقد توالى أعمال محفوظ ، فى وقت كان النبت قد تحول ، بفعل عوامل كثيرة ، إلى فروع ، والفروع إلى أوراق ، والأوراق إلى أكف كبيرة تحمل الثمار .

وقد كان أكثر ما يمكن أن يعرف بها هذه الثمار ، أنها ، تلك الفكرة الصوفية الايجابية .

وهذه الفكرة بملاحها الأخيرة ترسم ملامح (مدينة فاضلة) سعى إليها نجيب محفوظ .

وقد يكون من المفيد أن نعيد ما سبق أن ذكرنا من أن فكرة التصوف عند الكاتب الكبير لم تزد عن (العشق) ، العشق المثالي الذي قد يؤدي إلى الاقتراب من هدف أبعد ، هو الهدف الواعي خلال هذه الفكرة الصوفية التي صنعت كحجاب بينه وبين هذا العالم المعاصر . .

ومن هذا كله ، يمكن أن نحدد هذه الفكرة الصوفية ، والتي رسمت اطار المدينة التي سمي إليها نجيب محفوظ خلال ثلاث قسمات هي :

— الراحة

— العلم

— القيم

وحين نترجم هذه النقاط إلى روايات فسوف نجد مسارها يمتد منذ بداية السبعينات إلى الثمانينات ، وتشعب خلال الأحداث والشخصيات .

وهذه النقاط أو القسمات الثلاث يمكن أن تمثل المثلث الصوفي عند نجيب محفوظ ، ويمكن أن تحتوى كذلك عدة قيم أخرى تنفرع عنها وتعمق من الصورة العامة .

لقد كان على نجيب محفوظ الا يتوقف ، قط ، عن طرح الاسئلة قبل عقد السبعينات ، فلما هبط إلى هذا العقد ، فقد أسلمه طرح الاسئلة والواقع المتخيل إلى هذه المدينة التي كان سعيه إليها حثيثا ، ويكون نجيب محفوظ خلال هذا أشبه بالسندباد الذي بدأ رحلة كانت — في الأصل — تشوفات في أعماق الكاتب أو داخل المتصوف وذلك هربا من الحياة العادية والسأم والرتابة ، أو من المجتمع الفاسد والتحجر والشكليات ، وذلك أثناء بحثه عن قيم كثيرة كالعدالة والخلود والحقيقة والمطلق . . الخ .

نصل من هذا كله إلى أن طريق محفوظ وإن لم ينته إلى مدينة اليقين ، فقد انتهى به — خارج الواقع — إلى (مدينة فاضلة) تمثل فيها القيم النبيلة مكانة مهمة .

وهو ما يقترب بنا من بعض هذه القيم .

يمكن التعرف على أول هذه القيم بالتوقف عند القيمة الأثيرة عند نجيب محفوظ ، وهي قيمة أن يرى في هذا التصوف راحة نفسه أو راحة يلجأ إليها في قيظ الحياة .

لقد انتهت به الحيرة إلى هذه الراحة : تعرفنا عليها في (أولاد حارتنا) وجوها المعطر بريح الغموض والسكر واطارها المشوف بروح التصوف الشفاف ، ويشكل أكثر بهجة في (زعلواى) حيث وجد القاص الراحة النفسية في هذا البحث اللانهائى حيث عقد النية ، حتى قبل أن يبدأ ألا يتوقف ابدا في البحث عن الشيخ ، بل إننا في قصة أخرى (حارة العشاق) (اهرام ٢٦/١٢/١٩٦٩) نلاحظ أن الأمر ينتهى بالزوج بعد الحيرة الشديدة إلى تصور الواقع على شكل نتيجة يتوصل إليها أو فرض ينتهى إليه ، فيكون الأمر على هذا النحو ليس هو الشك الخالص وليس هو اليقين الخالص ، فهو يمنح زوجته ثقة لا تزيد على خمسين في المائة كما يمنحها شكاً لا يزيد على خمسين في المائة ، وإنما هو بين بين ، ونعثر على هذا كله في لوحات رواية (الحرافيش) ورواية (ألف ليلة وليلة) وغيرها . .

بيد أننا سوف نتوقف عند آخر عميلين لنجيب محفوظ لندلل بهما على ذلك ، وهما : يوم قتل الزعيم ، قشتمر .

إن محتشمى زايد في (يوم قتل الزعيم) تعب يائس ازاء عنت السبعينات واضطرابها ، ويكون موقفه حالة أقرب إلى الهروب في الحالة الصوفية كشيء من (الراحة النفسية) التي لا يعثر عليها إلا في هذه الحالة ، وكما يقول هو (أقف عند حافة بحر التصوف) (الرواية ص ٣١) .

إنه في عصر الانفتاح وما خلفه من أزمات يعانى منها مع حفيد ، وأسرته ، ولا يجد طريقا للخروج منها ، ومن ثم ، لا يجد أمامه غير هذا الحل الصوفى ، إنه يسأل نفسه مئات المرات (كيف أستطيع تجنب هموم الدنيا ومعى حفيدى المحبوب ١٩) ولا يلبث أن يجيب نفسه بما يشبه العثور على الحل مما هو فيه (ما أجمل كرامات الأولياء) (قشتمر ٣١) .

ويكون على محتشمى أن يلجأ من آن لآخر إلى آى القرآن الكريم ، ومكون يشبه الإقامة عند هؤلاء الأولياء (كراماتك يا سيدى الحنفى) (٦٨) ويملك أمام استمرار هذا الواقع من انسحابه منه والانضمام إلى (فريق المسبحين) (٨٧) لئلا يسقط في إيقاع هذا الواقع الأليم ويفرق فيه .

على أننا نستطيع أن نجد إشارته لهذا الطريق ليس اغراقاً في اليأس كما قد يشير في الوهلة الأولى ، وإنما هو لون من ألوان التفاؤل بالمستقبل ، وهو نقيض الاستسلام لما يحدث حوله أو هو تحدٍ لما يحدث حوله هروباً من الموت أو القتل .

أو هو بدلٌ عن هذا المصير .

ومحتشمي زاید في رواية (يوم قتل الزعيم) إنما هو صورة أخرى لإسماعيل قدری في رواية قشمر ، كلاهما يعاني من الشيخوخة والروماتيزم ، وكلاهما يهرب من الحاجة والبروستاتا ، وكلاهما يجد في التصوف ملاذاً وفي التسابيح الدينية وجوداً بديلاً لهذا الذي يحدث حوله ويكاد يجهز عليه .

بيد أن الراحة النفسية لم تكن فقط أهم ما في (المدينة الفاضلة) إذ يرتبط بها هذا العالم الساحر من التسابيح والكرامات بشكل مكثف ، وهذا العالم المتخيل نعثر عليه في رواقی (رحلة ابن فطومة) و (العائش في الحقيقة) بوجه خاص ، ففي هاتين الروایتين عالم أشبه (بالمدينة المسحورة) كما نعرفها في ألف ليلة وليلة ، إن ابن فطومة لا يفي يبحث ، دائماً ، عن مدينة مسحورة أسماها (جبل الكمال) واختاتون لا يفي يبحث عن هذه المدينة وهو (عائش في الحقيقة) .

بل إن هذا العالم نجده في أغلب أعماله الفنية في المرحلة الأخرى ، ولكن بدرجات مختلفة ، وحسب طبيعة الحدث الذي يتعرض له الكاتب .

إن هذه المدينة المسحورة يمكن أن تمثل مع غيرها « مدناً إسقاطية » « تصور آمال الشعب وترمز للام الحنون ، فهي خيالية وجنات نعيم وهمية ، ومما نجده بنفس الوضوح فيها أوفى المدن الصوفية الفاضلة ، كونها ترفه ، غنية بالجواهر والذهب . وسكانها قليلون لا يدخلها غريب ، معلومة بالخرائق » (زبور ص ٥١) .

على أن هذه المدينة المسحورة لا تحول بيننا وبين الوصول إلى قيمة أخرى من قيم هذه المدينة ، ألا وهي قيمة العلم والحرص عليه .

إن هذه القيمة : العلم ، نعثر عليها في كتابات محفوظ النظرية والابداعية ، وإذا اردنا

تاريخنا محددًا للاحتفاء بهذه القيمة فسوف نجدُها في الجزء الأخير من (السكرية) غير أنها أكثر وضوحًا في رواية (اولاد حارتنا) في نهاية الخمسينيات بوجه خاص .

ومع أننا استعزنا من قبل حول هذه القيمة خاصة في تلك الرواية ، فلا بأس الآن من أن نشير إلى أنه من المؤكد أن نجيب محفوظ يولي العلم أهمية تفوق أية قيمة أخرى ، فإذا أضفنا إلى (اولاد حارتنا) عملاً آخر ، فإنه يكون دون شك مجموعة (حكاية بلا بداية ولا نهاية) التي صدرت في بداية السبعينات - ١٩٧١ - إذ يسهل أن نجد هنا معالجة فنية بارعة لقيمة العلم ويشكل جديد .

وإذا كان محفوظ يركز في (اولاد حارتنا) على الأنبياء في رموز فنية واعية مفسرا القيم الدينية تفسيراً اجتماعياً واعياً ، فإنه في (حكاية بلا بداية . .) يرى أن أولئك الأنبياء الآن أصبحوا هم العلماء الذين يتممون إلى الوجه الإيجابي للصوفية ، ويمكن أن نوافق جورج الطرابيشي في كتابه (الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية) حين يقول أن أبطال القصص الثلاث في (حكاية بلا بداية . .) هم خلفاء معرفة أو امتداد له ، فنرى أنهم اتوا في قصة نجيب محفوظ بعد أن ارتدوا ملابس الصوفية بينهما هم يمثلون فكر كل من كوبرنيكس وداروين وفرويد مما يجعله يرى في محاولة نجيب محفوظ الرمزية هذه جرأة لاحتها ، لقد حمل كل من هؤلاء لواء الثورة في مجاله ، وتحول الثابت إلى الحركة ، فبعد أن كانت الأرض ثابتة ومركز الكون اكتشفنا خلافاً لما ورد في الأديان أنها ليست المركز بواسطة كوبرنيكس ، فكانت ثورة في الأفكار الثابتة الخالدة ، وبعد أن كان الإنسان الوحيد ، أصبحنا نرى أنه يتطور من كائنات أخرى حاكي معها سلسلة التطور وهو ما أثبتته داروين في نظرية النشوء والارتقاء ، وذلك يمثل ما عرفنا مبدأ اللذة واللا شعور وهو ما عرف بالفرويدية ، فكانت جميعها نظريات ثرية يرى أن الكاتب فيها كان أكثر جسارة في تناوُلها داخل الأطر الرمزية .

وتتعدد القيم عند نجيب محفوظ في هذه (المدينة الفاضلة) ، غير أنها تتعدد أكثر في قيمة العدالة وتحلق حولها

وهذه القيمة — العدالة تظهر أكثر ما تظهر في السبعينات خلال ملحمة (الحرافيش) ، غير أن الذي يجب الإشارة إليه هنا ، أن تحقيق العدالة كان مرهوناً دائماً بتأكيد القوة ، فبدون

القوة تتحول العدالة الى شيء رومانسى مقيت ، وحلم لا يلبث ان يتلاشى مع نور الصباح ، وقد بدا هذا واضحا فى الحوار الذى يتكرر اكثر من مرة خاصة لدى عاشور الناجى الذى كان دائما يؤكد لأهل حارته ان الرغيف بدون القوة يصبح سهلا ، لكنه مع القوة يصبح شيئا عزيز النال يمكن بعد تحقيق الحصول عليه معرفة القيمة الحقيقية لهذا الحصول ، إن عاشور يقول لأهل حارته سائلا :

— ماذا يتقصكم ؟

يحيثون :

— الرغيف

يعود للقول بسرعة :

— بل القوة

— الرغيف أسهل منالا

— كلا

.....

لقد رأيت حلما عجيبا ، رأيتمكم تحملون النبأيت

(الحرافيش ٥٥٤ ، ٥٥٥) .

وقدراح نجيب محفوظ فى الفترة التالية يؤكد على قيمة العدالة التى تقترن بالقوة ، وخاصة فى روايته التالية (ألف ليلة) .

إن مراجعة الفترة التى كتبت فيها هذه الرواية — ألف ليلة — فى مصر (٨١/٧٥) تؤكد لنا ان ثمة علاقة أكيدة بين روايات هذه الفترة فى (الخطاب) الروائى الأخير ، وإن بدا أن رواية (ألف ليلة) تزيد عن غيرها فى درجة العنف والدموية التى تتميز بها ، وهو ما يبدو أنه راجع إلى ضرورة ارتباط قيمة الحق لديه بالقوة ، فهى تحمل دعوى مستمرة لقتل الحاكم الذى أفسد لمجتمع واسهم فى الافتتاح ، واسهم فى هذا الفساد الذى لحق بالمجتمع المصرى .

إن رواية (ألف ليلة) تسهم بصورة عديدة بالكشف عن عدل الملك شهريار ، هذا العدل الذى يقترن بالقوة ويرتبط بالعلم ويحتفى بفكرة الصوفية الايجابية فى المجتمع . فالرواية تجسد لعديد من القضايا بالروح الصوفى خاصة حين يتلمس الكاتب الكرامات ويتفنن فيها ، ويزيد

من الشخصيات العالمة والمقتربة من الصوفية في هذا العالم الاسطوري الفريد .
وهو ما نعثر عليه بشكل ملحوظ في روايته (العائش في الحقيقة) .

إن أختاتون في هذه الرواية يسمى - شأنه شأن ابن فطومة - الى التحول الى البطل الصوفي ، ولكن هذا البطل الذى يفتقد الجانب الايجابى من التصوف .

إن (العائش في الحقيقة) - ولاحظ دلالة العنوان - يسعى الى الحقيقة لتحقيق حلمه في بناء (مدينة فاضلة) ، يتحقق فيها الخير والعدالة للجميع ، غير أن نقط الضعف لديه كانت أنه كان يعتقد أن الحق وحده ، دون وسيلة القوة ، يمكن أن يصبح غاية سهلة المثال ، ومن ثم ، فإنه نال نفس مصير ابن فطومة قبله ، فقد قضى طفلة حياته يبحث عن (الحقيقة) ، ورسم صور المدن الساحرة في خياله ، وظل يسعى لتحقيقها على الأرض ، حتى أراحه الموت من اعدائه ، ومن اعتقاده الخاطيء أنه يمكن تحقيق القيم النبيلة بدون قوة .

بيد أن أختاتون ، بوجه خاص ، يؤكّد لنا هذه الحقيقة لدى الروائى ، حقيقة أن تحقيق أية قيمة من القيم الاجتماعية والسياسية لا بد أن تصحبه القوة ، إن إعجاب محفوظ بأختاتون لم يحل دون إعجابه البالغ بقائده حور محب ، بل إن محفوظ لم يكن لينكر على أختاتون دعوته السلمية إلى الحب والسلام ، لكنه كان ينكر عليه تلك الوداعة .

كان محفوظ مع أختاتون بقلبه ، ولكن مع قائده بعقله .

لقد اراد الكاتب أن يؤكّد قيمة اجتماعية بموقف انسانى ، لقد اعتقد أختاتون ، خطأ ، أنه يستطيع فرض الدعوة في امبراطورية شاسعة يسكنها الطيبون كما يسكنها ، الاشرار ، يسكنها النبلاء كما يسكنها البرابرة والبدو المتربصون بالوطن ، ولأنه أخطأ سلاح الدعوة (الحب) وحده ، فقد كان من الطبيعى أن يسقط وتسقط دعوته .

كان يسقط الحق وتعلو القوة .

لقد كانت فكرة الحب تمضى في تناسب عكسى ، بينما تمضى القوة في تناسب طردى معا .

الأكثر من ذلك كله أن هذا الموقف من أختاتون لم يفهمه ايزيس نفسه ، ففى حين تقدم ليحاكم أختاتون في (أمام العرش) ، فإنه راح يقول عن رسالته مشيدا بها إنه (لم يكن أحد مستعدا لفهمه أو التفاهم معه فكانت المأساة) (ص ٧٦) ، وهو فهم من جانب واحد .

ويبقى من أعمال محفوظ في هذا الصدد عملاء الهامان (حكايات حارتنا) و (قلب الليل) . . فكل « آء الأعمال تشير إلى أن التصوف ليس هو الحل السلبى ، وليس هو الهروب من الواقع ، وإنما يظل السلب يهب الإيجاب دائما ، فبدلا من الرمز السكون فى الغيبىات أو الركون إلى البعد السلبى ثمة حل صوفى إيجابى يظل هو الطريق الوحيد للمقهورين والضعفاء .

هذا الطريق هو السعى الحثيث للقيم الإيجابية فى هذا الوجود
إنه إثارة التغير الإيجابى على الرضا بالواقع
وإثارة الوعى النقدى عن الغيوبية والسلبية
وإثارة الحركة على السكون .

إستنتاجات أخيرة :

نجيب محفوظ إذن ليس متصوفا
وإنما هو عاشق للتصوف

والفارق كبير بين الاثنين ، وهو فارق ، فى الحد الفاصل بين الواقع والخيال ، بين القضايا الاجتماعية الملحة والقضايا الذهنية المجردة .
إن نجيب محفوظ على العكس من المتصوفة ، لا يفقد إحساسه بالزمان أو المكان ، « فاللازم هو المطلوب والمكان المفضل ، وهو عالم نكوصى ، لا تؤثر فيه ديمومة ولا الشعور بالحركة فى المكان » (زيور ص ١٤٦) .

فمن المعروف أن المتصوفين يرون أن أحدهم يقطع المسافة الطويلة فى طرفة عين أو يقطع مسافة شاقة فى ثلاثة أيام فى يوم واحد ، بل إن أحد المتصوفة يزعم أنه يستطيع أن يذهب مساء من بلد ، أى بلد ، ، ثم يرجع صباحا .

أضف إلى ذلك أن المسيرة الإبداعية عند محفوظ خاصة تؤكد أنها ، فى تنبؤاتها الفنية ، تخالف هذه التنبؤات التى نراها فى الكرامات المعروفة عند المتصوفين .

إن التنبؤات عند المتصوفين تدل « على قانون نفسى يظهرها إسقاطات اللاوعى الذى يتوقف أو يبنىء بالهموم والحوادث النفسية القادمة . ونجد فيها الدافع اللاواعى قويا . . هنا تبدو الكرامة بمثابة استمرار للمعرفة وما نازرها » .

وهى فى جميع الحالات تعود إلى الاحساس العميق بالدين . .
وهو إحساس يتخذ عند التصوف اشكالا تفوق العقل والادراك . .
غير أنها عند نجيب محفوظ ترتبط بالعقل وتتسق مع الادراك الواعى .
هذا هو الحد الفاصل بين التصوف وعشق التصوف . .
وهذا هو الحد الفاصل بين متصوف قديم مثل الجيلانى وكاتب معاصر مثل نجيب محفوظ . .

كلاهما له طريق ، وكلاهما يسعى إلى (مدينته) التى يبدو أنها تختلف عند كليهما . .

ومدينة محفوظ — كما أشرنا — تتحدد ، عند النظر إلى الفكر الصوفى على أنه اثنين : الراحة النفسية ، والقيم الاجتماعية الواعية . .

وهذه المدينة وإن بدت عند نجيب محفوظ رهن اليد فيما تمثله شخصياته وأحداثه فى هذه المدينة الفاضلة — المثالية ، فهى تظل تعبيرا عن هذه (الحقيقة) التى يتشوف إليها المتصوف المعاصر (المثقف) طيلة حياته دون أن تتحول الى واقع . .

إن الراوى فى رواية (ابن قطومة) سعى إلى هذه المدينة دائما دون أن يصل إليها ، فقنديل العنابى « ظل يرنو إلى دار الجبل — دار الكمال — لكنه لم يبلغها ، أو هبط داراً أخبروه أنها دار جبل ولكنها لم تكن كذلك ، وظل يطمح ويطمع ولكنه لم يبلغها » .

إن دار الجبل لم يصل إليها قنديل العنابى ، ولا كل شخصيات نجيب محفوظ ، لكن من المؤكد أن الكاتب الكبير سعى إليها ، وعثر فيها على ضالته ، سواء كانت داخل النص أو خارجه . .

وفى جميع الحالات لم يفرق فى غيبوبة الفكر الصوفى المجرد ، وإنما سعى إلى الوجه الايجابى فيه ، وحاول أن يصنع منه وجه مدينته . .

الفصل الخامس

نجيب محفوظ وسيرك الانفتاح

« تهاوى مثل الاعلى في ٥ يونيو/
كيف يجد أناس سبيلا سحرىا إلى الثراء الفاحش وفي زمن لا يصدق ؟/
لا يمكن أن يحدث ذلك بلا انحراف ؟ »

على هذا النحو ، راح علوان يؤكد لنا في رواية « يوم قتل الزعيم » . . أن سياسة الانفتاح
الاقتصادى التى استهدفت التغييرات الحادة فى المجتمع المصرى لم تبدأ فى عام ١٩٧٤ (باقرار
مجلس الشعب القرار ٤٣) ، وإنما بدأت قبل ذلك بكثير ، منذ عام ١٩٦٧ إبان هزيمة يونيو فى
الوطن العربى كله .

ففى هذا العام ١٩٦٧ كانت الولايات المتحدة الامريكية (واسرائيل إحدى ولاياتها فى
المنطقة) قد نالت من النظام المصرى الذى طالما سعى لفرض الارادة العربية فى المنطقة ، وسعى
لتشجيع حركات الاستقلال ورفض سياسة الأحلاف وتنفيذ التنمية الوطنية دون (تبعية) ،
كان الغرب يعرف أنه اذا تركت مصر لشأنها لابد أن تقف حجر عثرة فى طريق مخططاته التى لم
تكن قد توقفت منذ الحروب الصليبية .

وقد كان مؤكداً أنه وان كانت اسرائيل قد حققت بعض اهدافها ، فإن الولايات المتحدة —
الاستعمار الجديد — توشك الآن تحقق كل اهدافها للسيطرة على الواقع الجديد ، خاصة ، فى
غيبه وعى جماهيرى أعد سلفا ، وفى إطار اقتصادى واجتماعى تعاني منه مصر فى هذه الفترة .

وهذا كله يفسر كل مواقف الولايات المتحدة الامريكية سواء باتهامها المباشر فى فرض هزيمة
٦٧ أو الاسهام فيها ، أو فى تعويقها المستمر للحيلولة دون جنى ثمار نصر أكتوبر ١٩٧٣ بعد

ذلك ، بل « تعليق الخطوة التالية لتكون عنصرا مواتيا لفرض التغييرات على القيادات التي تريد أن تثبت للولايات المتحدة حسن سيرها وسلوكها » (عادل حسين ، الاقتصاد المصرى من الاستقلال إلى التبعية ١٩٧٩/٧٤ ج ٢ دار المستقبل العربى ١٩٨٢) .

وفي هذا الوقت كانت المتغيرات الحادة تعمل عملها في بنية المجتمع المصرى ، ومنها ، كان الاختراق المنظم للمجتمع فيها عرف بسياسة الانفتاح الاقتصادى مما أحدث هزة عنيفة على هذا المجتمع ، وقد تحولت الرأسمالية المصرية حينئذ إلى رأسمالية طفيلية من خلال أعمال لا تتصل بالإنتاج ، بحيث شكلت فئات اجتماعية خارج العملية الإنتاجية .

وتطور الرأسمالية الفعلية وسيطرتها على واقع البنية الاجتماعية من حيث آثار خطيرة كان من شأنها توزيع الدخل خلال السبعينات وما ترتب عليه من تفاوت يتصل بانعدام العدالة الاجتماعية .

ومع أن التغييرات في بنية المجتمع كانت أكثر مما يمكن رصدنا في السبعينات ، فإن تلك ليس مجالنا هنا على المستوى الاقتصادى ، ومن ثم ، فإن جهدنا سينصرف الآن إلى النص الأدبى عند نجيب محفوظ بوجه خاص لعمق التحولات التى أمكن رصدها .

إن اهتمام نجيب محفوظ بهذه الفترة - فترة الانفتاح الاقتصادى - لم يكن منيت الصلة بما سبقه ، وإذا كان اهتمام نجيب محفوظ بدأ بالتحديد في نهاية السبعينات ، فقد نشر أول مجموعة قصصية تحتوى على عدد من القصص تنصب على مخاطر هذه الفترة (الحب فوق هضبة الهرم ، عام ١٩٧٩) ، فلإننا نستطيع أن نضع خطأ فارقا قبل هذا العام - ١٩٧٩ - وبعده ، فقبل هذا العام كانت (رسالة) نجيب محفوظ تتحدد حول رفض التمايز الطبقي ومحاربة الفساد الاجتماعى في شتى صوره ، أما بعد عام ١٩٧٩ ، فقد تبلورت قضايا الكاتب الكبير حول سيرك الانفتاح بوجه خاص وإن لم يهمل العديد من القضايا الأخرى .

غير أن سيرك الانفتاح كان أكثر الدوائر التى استحوذت على قيمه الأدبية .

الفترة الأولى - حتى عام ١٩٧٩ - عرفت بروايات نجيب محفوظ التي اتخذت الشكل التاريخي والاجتماعي بينما اتخذت بعد ذلك الشكل الواقعي والرمزي حتى إذا ما جاوزنا الأربعينات والستينات ، فإننا نكون بدءا من نهاية السبعينات حتى الآن أمام روايات نجيب محفوظ التي اتخذت الشكل التاريخي والاقتصادي ، والتي توقفت - بوجه خاص - عند التطورات الاقتصادية والاجتماعية التي عرفتها البلاد عقب (كامب ديفيد) وما تمخض عنها من تحولات خطيرة في البنية الاجتماعية .

وهو ما نشير إليه ، بسرعة ، قبل أن نصل إلى الفترة التالية لعام ١٩٧٩ ، هذا العام الذي يعد أهم الأعوام في تاريخ مصر قاطبة .

قبل عام ١٩٧٩

نستطيع أن نلاحظ تطور الخط الفكري عند نجيب محفوظ في الأربعينات خلال رواياته :

القاهرة الجديدة ١٩٤٥ ، خان الخليل ١٩٤٦ ، زقاق المدق ١٩٤٧ ، بداية ونهاية ١٩٤٩ ، ونلاحظ غم الخط الاجتماعي والاقتصادي أكثر بعد الثلاثية التي كتبها قبل قيام ثورة يوليو ونشرها بعدها بين عامي (١٩٥٧/٥٦) وبشكل أكثر واقعية في روايات الستينات : اللص والكلاب ١٩٦١ ، والسमान والحريف ١٩٦٢ ، الطريق ١٩٦٤ ، ثرثرة فوق النيل ١٩٦٦ .

وقد كان فكر نجيب محفوظ خلال تلك الروايات يغلب عليه إيمانه العميق بأن المجتمع هو الصانع للنجاح والفشل ، وهو الموجه للأخلاق ، وأنه بالإصلاح الاجتماعي والسياسي يتحقق العدل ويستقر النظام وهو ما لاحظته محمد حسين عبد الله في كتابه حول محفوظ ، وعلى سبيل المثال ، ففي الثلاثية لا نخطئ أن هناك توازنا بين الطبقات (وإن بدا توازنا غير مطلق) ، لكنه بدا - على الأقل - توازنا منبعه الحس الديني الذي يمثل رادعا للانحراف ، كما أن السلوك لدى الأفراد - وقد كانوا في أغلبهم من التجار - لا يتخلو من المشاعر الوطنية والاحساس العام بالمسئولية على ما في هذا المجتمع من انحراف يرصده - كذلك - محفوظ على مستوى السلوك ممثلا في السيد عبد الجواد نفسه .

إننا - على سبيل المثال - في رواية (بين القصرين) أمام أسرة من الطبقة المتوسطة التجارية الصغرى التي لا يكتفى فيها الطابع الاخلاقي ، وهو ما نجده في عديد من الروايات التالية التي تطرح قضية العدالة الاجتماعية طرحا يرتبط بفكر الكاتب الذي ينتمى للطبقة الوسطى .

وإذا كانت الثلاثية آخر أعماله الكبيرة قبل ثورة ١٩٥٢ ، فإن (أولاد حارتنا) كانت أول أعماله الكبيرة التي كتبها بعد ثورة ١٩٥٢ . . وأولاد حارتنا تزخر بهذه المعالجة الاقتصادية والاجتماعية ، فهو يدعو فيها إلى إعادة توزيع (الموقف) بالعدل في أكثر من موضع ، ولنذكر أن نجيب محفوظ قال في منتصف السبعينات بعد ذلك إن الدافع وراء كتابة رواية (اولاد حارتنا) هو كما يقول :

« . . رأيت طبقة جديدة بدأت تنمو أكثر بصورة غير عادية في هذه الفترة ، وكان السؤال الذي يحيرني هل نحن نسير نحو الاشتراكية أم نحو إقطاع من نوع جديد ؟ »
(القبس الكويتية ٣١ ديسمبر ١٩٧٥) .

والرواية - كما رأينا - تزخر بهذه المواقف التي تحت على العدل وتدعو إليه طيلة لوحاتها ، بل يدعو لتحقيق العدالة الاجتماعية أن تستخدم القوة ، إذ أن (القوة العادلة) هي السبيل الوحيد ليحصل جبل - أحد الشخصيات فيها - على قيمة العدالة (اولاد حارتنا ، ص ٢١٥) .

ونستطيع أن نفهم تطور فكر نجيب محفوظ طيلة هذه الفترة في نهاية الخمسينات حين كتب (اولاد حارتنا) ومنتصف السبعينات حين كتب (الحرافيش) تطورا مبلورا في اتجاه تحقيق هذه العدالة ، وإذا كانت فكرة العدالة تتبلور طيلة هذه السنوات ، فإنه (في لقاء خاص) أكد لي أنه قضى عام ١٩٧٥ يفكر في أحداث (الحرافيش) ، وقد كان هذا العام هو العام الذي انتهى فيه من كتابتها لينشرها بعد ذلك بستين (١٩٧٧) .

على أن الجدير بالملاحظة هنا ، هو ، أن العام الذي فكر فيه طويلا لكتابة ملحمة (الحرافيش) كان نجيب محفوظ دائم التفكير فيها آلت إليه آليات المجتمع اقتصاديا واجتماعيا وسياسيا ، ومن ثم ، كان يكتب مجموعته القصصية الملحوظة (الحب فوق هضبة الهرم) ، إذ كانت هذه الفترة هي فترة الارهاصات لهذه القصص التي ما لبث أن كتبها بالفعل لينشرها بعد نشر الحرافيش بعامين (١٩٧٩) .

وعلى هذا النحو ، ففي العام الذى كتب فيه نجيب محفوظ (الحرافيش) ، وكان يدعو فيها إلى (العدالة) كان بصدد كتابة مجموعة قصصية تخرج عن جو (الملحمة) الأسطوري ، وتعابش الواقع وتنقل عنه مباشرة ، وعلى هذا النحو كانت هذه الفترة هى فترة تحول الكاتب الكبير من التأييد المطلق لأنور السادات خاصة بعد كامب ديفيد ، إلى فهم آثار الانفتاح ، والتحول عنه رويدا رويدا .

وعلى هذا النحو ، فإنه يذكر لنجيب محفوظ أنه استطاع أن يبلور خلافة أنور السادات فى نهاية السبعينات خلال مجموعة من القصص رصد فيها لهذا الواقع الاقتصادى الذى كان ينذر بخطر كبير . .

وبدهى أن نجيب محفوظ اهتم طيلة حياته بقيمه الاجتماعية – ضمن قيم اجتماعية أخرى – غير أن درجة اهتمامه بهذه القيمة زادت فى السبعينات ، فخرج من التصور الميثولوجى للأدب إلى التصور الواقعى المباشر . .

لقد أدرك نجيب محفوظ مع غيره حينئذ أن مصر تخرج من دائرة التنمية المستقلة لتدخل فى مأزق التنمية التابعة ، وهى تنمية تتمد مجالا واسعا لها فى سيرك الانفتاح التى تحددها فيه مستقبل مصر ومقدراتها لسنوات كثيرة آتية .

فلنتقرب ، أكثر ، من هذا السيرك ، ومحروميه وضحاياه . .

بعد عام ١٩٧٩ : السيرك

إذن ، بدأ نجيب محفوظ منذ نهاية السبعينات يتعامل مع الواقع الجديد بشكل مباشر ، حيث كان سيرك الانفتاح يدير الغابا مأساوية ، واكرويات من نوع ازدياد البطالة وهجرة القوى العاملة خارج مصر ، وبروز مشكلة التضخم وغلاء المعيشة وانتشار الشركات الدولية وتأثير المال النفطى بالسلب . . الى غير ذلك .

وقد كان على نجيب محفوظ أن يستدعى هذا المناخ بشكل فنى ، وهو ما حاوله خلال روايات (الانفتاح) فضلا عن مجموعة قصصية سبق الإشارة إليها ، محاولا أن يقدم صورة فنية وليس صورة (فوتوغرافية) قط .

ورغم أن تغييرات هذه الفترة كانت حادة ومتسارعة ، فإنه يحسب له أنه استطاع أن ينقل منها ، ويغرف من منجم هذا الواقع ما استطاع أن يعبر به تعبيراً صادقا ، وقد حدث ذلك خلال هذه الأعمال .

(الحب فوق هضبة الهرم / مجموعة ١٩٧٩ ، الباقي من الزمن ساعة / رواية ١٩٨٢ ، يوم قتل الزعيم / رواية ١٩٨٥ ، حديث الصباح والمساء / رواية ١٩٨٧ ، صباح السورد / رواية ١٩٨٧ ، قشتمر / رواية ١٩٨٩) .

ولأن محفوظ كان مولعا بالحاضر غارقا فيه حتى أذنيه ، حرص دائما ألا يتوه في تهويمات الميثولوجيا ، أو يغيب في رموز غامضة ، وإنما استقى من هذا الحاضر نماذجه ، التعبير الفني الدقيق للحاضر يستطيع — إذا أحسن تصوره — أن يلقي في تيار (الوعي) الجمعي ويعمقه وهو ما جهد فيه الكاتب الكبير كثيرا

وقبل أن نرصد ظواهر هذا السيرك قد يكون من المفيد أن نشير إلى سمتين هامتين لا نخطئهما قط في النسيج العريض للفن النجيب في فترة الانفتاح السعيد ، السمة الأولى ، أن شخصيات هذا العصر لانعدم فيها الجلادين (الانفتاحيون الجدد) ، وهم من كان يطلق عليهم وقتها (القسط السمان) ، كذلك لانعدم الضحايا ، وهم كثيرون ، يتممون إلى شتى فئات الشعب .

على أن ثمة تعميماً هنا لا بد من الإشارة إليه ، هو ، أنه إذا كان اغلب هؤلاء الجلادين يتمنون إلى الطبقات الاقطاعية والرأسمالية الوطنية (الانتهازية) قبل الثورة ، فإن اغلب الضحايا — وهم يشكلون الشعب المصري — كانوا يتمنون إلى الطبقة المتوسطة والطبقة الدنيا ، بل إن الطبقة الوسطى هبطت في هذه الفترة إلى مستوى الطبقة الدنيا ، في وقت — وهنا مجال واسع للسخرية — صعدت طبقة الاقطاعيين والمغامرين إلى طبقات ارستقراطية في (حراك) غير مفهوم ولا يستطيع أحد من علماء الاجتماع تصنيفه .

وإلى جانب فئتي : الجلادون والضحايا ، فإن هؤلاء الانفتاحيين — وهذه هي السمة الأخرى — كانوا معادين — بحكم تطورهم الاجتماعي وهيئتهم الاقتصادية لشورة ١٩٥٢ ، ومن ثم ، ففي الوقت الذي مثلت فيه هذه الطبقة أو تلك الفئات (الثورة) المضادة في السبعينات ، فإن الضحايا — وقد كانوا أغلبية الشعب — من المستفيدين بانجازات ثورة يوليو ، ومن ثم ، اصحاب المصلحة (الحقيقية) في تأييدها . .

وعلى هذا ، بدا واضحا بعد الفترة الناصرية طبيعة الصراع المتكافئ بين الطرفين :
الجلادون والضحايا . .

وقبل أن نستطرد - أكثر - حول هذه السمات العامة لا بد من أن نشير إلى ظواهر سيرك ،
(الانفتاح) في قصص محفوظ ورواياته منذ نهاية السبعينات حتى الآن ، وسوف نحاول أن
يكون ذلك خلال هذه الشخصيات (الجلاد/ الضحية) ، وهو منهج استفدنا به من الشكل
الذى آثره نجيب محفوظ نفسه في التعرض لهذا العصر .

كذلك ، سوف نشير إلى هذه الشخصيات خلال السياق التاريخي والاقتصادي الذى
شهدته مصر طيلة السبعينات ، وخلال احتدام الصراع الكبير بين مصر - كرائدة لحركات
التحرر في العالم - وبين الولايات المتحدة الامريكية - كرائدة للقوى الامبريالية في العالم
كذلك

أول فئة الانفتاحيين الجدد يمكن أن نجدهم في اولئك المغامرين والافاقين الذين استطاعوا
أن يثروا ثراء واسعا في السبعينات ، وهى الفئة التى نجدها - في السياق التاريخي - في مجموعة
(الحب فوق هضبة الهرم ، ١٩٧٩) ويمثلهم أحسن تمثيل كل من زغلول رأفت وزعتر
النورى .

زغلول رأفت :

إن زغلول رأفت قد أصبح من (أهل القمة) - وهى القصة التى رصدت أولى محاولات
الانفتاح داخل النص - عرف على أنه أحد رجال الأعمال الكبار ، وقد كان ذا صلات ، ويتدرد
اسمه أحيانا عند التبرع لمشروعات خيرية في الحى (٧٤) .

وهو يبدو - شأن الانفتاحيين الجدد - في مظهر محترم وحديث لبق ، غير أن حقيقته تنبئ
بأنه أحد هؤلاء الأفاقين الذين يعملون في أعمال باطنها مشبوه وظاهرها نظيف .

وقد كان زغلول رأفت يسعى لتأمين نفسه بالتقرب من رجال الأمن إلى درجة أنه كان يسعى
لعقد أواصر علاقات طيبة مع مأمور القسم ، بل ويتقدم لخطبة ابنة اخته .

وقد دخل زغلول رأفت في هذا في عملية منافسه مع أفاق آخر من ذوى السوابق ، وهو

زعر النورى ، أحد لصوص الانفتاح ، والذي يتمى إلى هذه الطبقة الدنيا ، وقد استطاع زعر النورى أن يشق طريقه الى الطبقة الجديدة حين عمل مع زغلول رأفت فى أعمال مشبوهة .

وعلى هذا النحو ، تحول زعر إلى منافس خطير لزغلول رأفت على أخت الضابط .

إن عشيقه زعر تقول للضابط /محمد فوزى الذى حاول أن يسأل على زعر النورى قبل أن يتحول إلى لص كبير معروف :

— صديقك زغلول رأفت لص عظيم ..

وينهرها زعر قائلا مصححاً ما تقول ، قائلا :

— اقطعى لسانك ؟ انه بحكم القانون الجديد تاجر عظيم .

وعلى هذا النحو ، يتحول زغلول إلى تاجر عظيم (بحكم القانون الجديد) ، ولا يلبث زعر أن يحتل نفس المكانة ايضا ، ويكون على رأس فئة الأفاقين التى تسعى الآن إلى توطيد مراكزها فى هذا المجتمع تحت سمع الحكومة وبصرها .

والقصة تحمل الكثير من الرموز المباشرة التى تؤكد على تحول هؤلاء الأفاقين إلى طبقة جديدة ، وعلى سبيل المثال ، فى أول القصة يسعى زغلول رأفت رجل الأعمال إلى صديقه محمد فوزى رجل الأمن ليفضى إليه بضياع حافظته (لايم النقود ، ولكن توجد بها علاقة مفاتيح ذهبية وذات فصوص من الماس) ويطلب منه إعادتها ، ويسعى الضابط إلى مقهى النشالين ليجث عنها لدى رواد هذه المقهى .

وحين يصل إلى المقهى يخبره البعض أن مقهى (الامراء) هكذا أصبح اسمه الآن ، قد خلا منهم ، ومع اقتران اسم (الامراء) فى ذهنه يتذكر أنه قد لاحظ قلة ملموسة فى حوادث النشل فى الفترة الأخيرة حتى مضت اشهر دون أن يتلقى بلاغا واحدا . وهذا يعنى الآن أن هؤلاء النشالين تحولوا الى أمراء ، الباشوات الجدد .

وهنا ندرك — بدون صعوبة — هذا الحراك الغريب الذى حول النشالين الى أمراء ، بدلا من هذه الطبقة القديمة التى كانت تعرف بالوجاهة والمكانة الاجتماعية .

وهذا يعكس كثيرا تضاريس المناخ الجديد الذى يسمح بذلك ، فحين يصادف لقباء الضابط باللص ، ويجادل أن ينهره ، يصبح هذا الأخير :

— إنك تتخاطب رجلا من رجال الأعمال (٧٣) .

وحين يصبح فيه الضابط بدوره يحمى صوت زعتر فى هدوء ولكن فى ثقة :

— نحن نعمل فى ضوء النهار .

ويعاود زعتر أن يوضح للضابط أن العصر تغير ، وما كان اسمه من قبل (تهريب) ، اسمه الآن (تجارة) ، يقول له :

— حتى لو أصررت على الألفاظ المبرى فربما كانت تهريبا قبل أشهر لكننا اليوم فى عصر (الانفتاح) ، لا تهريب ولا دياولو (٧٤) .

الباشوات الجدد

ويكون على زعتر أن يفسر لرجل الأمن ، الذى مازال — رغم هذه التغيرات يطارده — أن الحكومة الآن لها دور جديد ، هو حماية اللصوص الجدد ، فهم تمهيمهم وتحمى بضاعتهم المهربة

— كنا نجول فى الميدان يحرصنا رجال الأمن ..

ووراء كل واحد منا شخص ذو مقام ..

انتهى عصر المغامرة وما نحن اليوم إلا تجار شرفاء .

وفى موضع آخر ، حين يبحث الضابط عن زعتر الذى اختفى (كان مكلفا بمراقبته) ، فإن البعض يتطوع ليدله على مكانه ، موضحا عن هذه الفئة الجديدة :

— إنهم يعملون فى ضوء النهار وتحت حماية الشرطة ..

ألم تسمع عن سوق ليبيا ؟

— إنه فى القلعة يا حضرة الضابط (٧٩) .

وحين يحاول أن يعرف رجل الأمن الصلة الوثيقة بين اللصين : زعتر الثورى وزغلول

رأفت ، يقول له زعتر :

— وظفنى عنده فى أعمال تهريب تحتاج إلى جرأة خاصة ،
تعلمت أشياء وأشياء ، استعملت بدورى العصابة ، اليوم العمل كله مشروع .

وفهم ضابط الأمن هذا التغيير الذى طرأ على زعر ، فليتمتع فى سخرية :
— هو هو لم يتغير إلا مظهره ، كان لصا غير قانونى ، فأصبح لصا قانونيا (٨٨) .
وعلى هذا النحو ، يتحول اللص إلى (تاجر) ، ويتحول أعمال اللصوصية — فى سيرك
الانفتاح — إلى (تجارة مشروعة) ، ويصبح مؤكدا أن هؤلاء اللصوص هم الباشوات الجدد
الذين يملكون كل شيء ، حتى المستقبل ، وهو ما يعبر عنه زعر للضابط :
— سيكون أبناؤنا ضباطا ووكلاء نيابة (٨٩) .

ويكون على أولئك اللصوص ، الباشوات الجدد ، أن يلعبوا دورا حيويا حتى يكونوا
جلادين للفئات غير القادرة ، فقد أصبحوا الآن من (أهل القمة) ، وأصبح غيرهم —
الضححايا — من أهل القاع ، ومن السخرية المرة أن ضابط الأمن — محمد فوزى — يمثل أحد
أولئك الضحايا مما يشير إلى أن خط الفساد انعكس لدى كل الفئات حتى رجال الحكومة .
وفى زحمة هذا السيرك نلتقى بشخصيات شابة من الأجيال الجديدة .

على عبد الستار

وإذا كان (أهل القمة) استطاعوا أن يتغلبوا على أحد الضحايا من رموز الدولة فى القصة
السابقة ، فإن على عبد الستار ، أحد الأجيال الجديدة ، سقط فريسة أيضا هؤلاء الجلادين
الجدد ، الذين وإن لم يظهروا بشكل واضح هذه المرة ، فقد كانوا وراء سوء الحال الذى انتهى
إليه الشاب الذى لا يستطيع أن يتحمل عبء ضرورات الحياة للارتباط بفتاة من مهر وشقة
وجهاز .. الخ .

وقبل أن نعرض لما حدث لعلى عبد الستار ، لابد أن نشير إليه — كما أشار إليه القاص —
فهو شاب فى السادسة والعشرين من عمره « ولدت مع الثورة ناهزت الحلم عام ١٩٦٧ » ، وفى
هذا ما فيه من دلالة من بينها أنه أحد أبناء الثورة الذين تفتحوا على انجازاتها ، وعاشوا
انتصاراتها فى الخمسينات ، وهم كذلك ، تجرعوا غصبتها فى الستينات ، خاصة فى هزيمة
١٩٦٧ ، وما هم الآن يشربون الكأس حتى الثمالة .

وتحصيل حاصل أن نقول إن جيل الثورة أصبح الآن (ضحية) عصر الانفتاح ، وراح يعاني كثيرا من سكرات الحاجة والحرمان طيلة السبعينات حيث كان السيرك يزخر - ضمن ما يزخر - « بالعرب والتضخم والانفتاح » (١٥١) .

كانت أحلام ابن الثورة متواضعة ، لاتزيد على الزواج بمن ارتبط بها - رجاء - ولأنه لم يستطع أن يجاوز هذا الحلم البسيط ، كان لابد أن يكون ضحية هذا العصر ، ومن ثم ، شغل بالالانجازات البسيطة الوهمية : أن يعمل بعد الظهر ، أن يرتبطا (بخطبة) لا تكلف مبالغ طائلة ، أن يخالفا أهليهما على مثل هذا الارتباط .

ولا يجد الشابان أمامهما غير الزواج السرى ليعيشا في (فندق) ، وكأنهما يسرقان من هذا المجتمع ما لا يريد السماح به ، ولا يكون مصيرهما كل يوم إلا في حديقة يحاولان أن يسترضيا رجل الشرطة فيها بورقة نقدية ليتركهما .

ورغم أن الشاب - رغم هذا كله - لا يرى فيما يحدث غير ظروف استثنائية (لعينة ، ولسوف نضحك عليها في القريب .) ، فإن هذا الواقع يفرض عليها ظروفا غير استثنائية ، تتمثل في أن الشرعية - أبسط حقوق الإنسان - لا يستطيع الحصول عليها ، وتبلور هذا الواقع أكثر على الحقيقة المرة ، ان هذه الطبقة المتوسطة الآن تهتز ، تحت عوامل اقتصادية لعينة .

وعلى هذا ، يصبح الأمل في التغير عند هذه الطبقة ضعيفا ، ويضيع رصيدها الطويل من أجل الكفاح ضد المستعمر الخارجي والمستقبل الداخلي في وقت كان فيه الأغنياء يتشاغلون أثناء الكفاح ويهربون إلى مصالحهم .

هزيمة المثقف

ولا يتوقف الأمل عند ضياع كفاح أجيال كثيرة من أجل التحرر الوطني ومحاولة تحقيق العدالة الاجتماعية ، وإنما تتوالى الظواهر الرديئة ، ومن أظهرها ، انسحاب الفئة المثقفة الآن عن دورها وهزيمتها أمام هذه التيارات العاتية .

لقد آثر المثقف الآن أن ينسحب من هذا الواقع بينما يتقدم - عرضا عنه - هذا الانفتاحى الجديد ، ليملك - بماله - الأرض والذوق الرفيع والثقافة المتردية .

ويبدو ذلك واضحا حين يتقدم على عبد الستار - الجيل الضائع - إلى المثقف ، لعله يجد في هذا الصحن القديم ما يشغذ همته ، فلا يعثر على شيء ، اللهم إلا الإحباط واللوم ، والسلبية التامة .

وشخصية هذا المثقف هنا تذكرنا بشخصية رؤوف علوان في رواية (اللص والكلاب) ، فالاثنان الآن - رؤوف وعاطف - انضما إلى الجلاء أو أفسحا له الطريق ليحصل على بعض المكاسب أو يسقطا في قاع المجتمع .

إن المثقف ينصح الشاب بأن ينخرط في السياسة أو يسقط في الجنس :

— جيتك عارضا أزمة ملحة ، تتطلب حلا عاجلا وهأت
تنصحني بالانخراط في عمل سياسي من أجل تغيير المجتمع ،
وعلى ذلك فعل أن أنتظر حلا لمشكلتي يجيء مع القرن القادم
(١٥٧) .

ويغادر الشاب المقهى صائحا في يأس شديد :

— إنهم كذابون . . كذابون . . كذابون . . ويعلمون أنهم
كذابون . ويعلمون أننا نعلم أنهم كذابون . ومع ذلك فهم
يكذبون بأعلى صوت ، ويتصدرون القافلة .

وفي نهاية القصة يقول الشاب بضمير المتكلم (وأطلت علينا القرون من فوق الهرم وهي تضرب كفا بكف) .

وتتوالى شخصيات هذا الجيل في يأس مرير .

زمن الرعد

إننا في الرواية التالية (الباقي من الزمن ساعة) أمام عدد كبير يقفون - جميعا - في صف الضحية - ضحية الانفتاح ، ورغم أن الرواية تتعرض للحقبة الناصرية ، فإنها تولى فترة السادات عناية كبيرة .

إن أسرة بكاملها الآن تعاني في هذا السيرك ، انها أسرة حامد برهان التي تعاني في هذا

المجتمع الجديد ، وحين يختلط صوت الروائي باصوات الأسرة ندرك ، بسهولة ، ما آلت إليه الأحوال من سوء :

— ماله الانفتاح ؟ حتى روسيا أخذت به.

— ولكنه سيعنى عندنا الغلاء والخراب (١٥٥) .

ورغم أن الحوار يشير إلى ظواهر خطيرة توشك أن تحطم أحلام الجميع ، فإن المتن في العمل الفني يبنا قدرا كبيرا من رصد هذا الواقع ، نقرأ :

(رسخ الغلاء منذرا بالتعلق ، وانتشر العرب في الأحياء
كالماء والهواء . جاء الغلاء بالوحشية ، أما العرب فجاءوا بالكرم
تياهين بموقفهم القومي في البترول ولكنهم نفخوا في الغلاء من
حيث لا يقصدون . حتى أم جابر الطاهية طالبت بمضاعفة راتبها
لمواجهة الغلاء فتحققت مشيئتها في الحال ، غير أنها ذهبت ذات
يوم ، وعلم أنها ذهبت بصحبة ابنها النجار إلى السعودية لتعمل
طاهية بأجر خيالي . عند ذلك أُنذرتهم الحياة بعناء جديد)
(١٥٦ ، ١٥٧) .

والغلاء ينذر الأسرة جميعا بهذا العناء ، وهو يتمثل الآن في تهديد بنيان الأسرة المصرية كلها ، إذ تعرض عليهم مبالغ هائلة لبيع فيلا المعادى بيت الأسرة ، وترتفع الأسعار بوحشية من ستة آلاف جنيه إلى خمسة وعشرين ألفا من الجنيهات .

ويدور الحوار بين الأجيال الثلاثة : الجدة والابن والحفيد :

— ما يقال عن الأراضى لا يصدقه عقل

— واخلو الرجل أصبح خرافة

— أفكر أحيانا في تهديد البيت

ومع أن الحفيد — رشاد — أعلن رغبته لتجديد البيت ، فإن ذلك لم يمنع الابن الأكبر محمد من الشك في نواياه من وراء ذلك « أساءل نفسي هل يجدد رشاد البيت لوجه الله أو يسجل التكاليف كيلا يهضم حق أمه عندما يؤول البيت — بعد عمر طويل — إلى الورثة ؟ لم يتحمس للفكرة »

(١٥٦) .

ومع أن الحفيد - رشاد - أعلن رغبته لتجديد البيت ، فإن ذلك لم يمنع الابن الأكبر محمد من الشك في نواياه من وراء ذلك « أساءل نفسى هل يجدد رشاد البيت لوجه الله أو يسجل التكاليف كيلا يهضم حق أمه عندما يؤول البيت - بعد عمر طويل - إلى الورثة ؟ لم يتحمس للفكرة » .
وعلى هذا النحو ، كان كيان الأسرة كلها الآن مهدد بشبح الغلاء الذى يولد الطمع والأنانية ، إن البيت / رمز الوطن كله ، أصبح الآن مهددا أكثر من أى وقت مضى .

الهجرة إلى الداخل

ويرصد نجيب محفوظ مرة أخرى موقف الدولة من سيرك الانفتاح ، ففى حين كانت الدولة عند (أهل القمة) تحمى النصوص ، فهى الآن لا تهتم بأى شىء غير ذلك .
- حدثنى عن موقف الدولة من هذا الفساد !
- لا جدوى من الشكوى . . (١٥٩) .

وكما سافرت الطاهية إلى بلاد النفط ، كذلك ، ذهبت ذكية - حبيبة شفيق - بعد رفض الزواج منه إلى هجرة أخرى بعيدا عنه ، فهو كان قد طلب الزواج وكان رأيها أنه (غير أهل للزواج) فهو لا يملك ما يستطيع به أن يجنبها به حياة العناء ، فاخترت (وبالبحري المحموم عرف أنها اهتدت أخيرا إلى الطريق العربى ، أنها وثبت وثبة موفقة إلى شقة مفروشة آخذة معها أمها الكادحة . . وارتفعت فوق تطلعات طبقته) (١٦٤) .
إنها الهجرة إلى الداخل .

وعلى هذا النحو ، كلما زاد عدد الجلادين زاد عدد الضحايا ، والطرق كثيرة ، إما بالسقوط فى الشقق المفروشة / الهجرة إلى الداخل ، أو الهبوط إلى أرض الغربة / الهجرة إلى الخارج .
وكما سافرت الطاهية إلى بلاد العرب ، كذلك سافر الابن المتعلم - على - إلى بلاد الغرب .
والملاحظ أنه فى طيلة توالى النصوص ، فإن قيمة الغلاء لم تؤثر فى المستوى الفردى فقط ، وإنما نالت - كما سنسهب فيما بعد - من القيمة الوطنية نفسها ، بكل ما فى هذه القيمة الأخيرة من إنجازات رائعة فسقطت تحت سنابك خيل السيرك الجديد الذى كان ينصب فى مصر .
إن منيرة تقول لأكثر من مرة ، وبكلمات مغايرة عقب حركة ٧٣ :

— عريدة الغلاء أنستنا النصر (١٦٧) .

وعلى هذا النحو ، فإن ظواهر الانفتاح زادت في هذا السيرك الذى ظل يمتد حتى احتوى مصر كلها ، وقد استطاعت سنية المهدي — الأم الكبيرة ، أن تعبر عما يحدث في البلاد في هذا الوقت حين كانت أم سيد قارئة الفنجان توالى القراءة ، ففى حين بدأت قارئة الفنجان تنهيا لتجيب عن سؤال محمد اثناء تلبذ السماء في هذا الشتاء القارص :

(— متى تزول العقبات)

— راحت سنية المهدي تصعد ببصرها وتصويه ما بين السماء والحديقة وتقول :

— عندنا يتوقف الرعد (١٩٩) .

وإذن ، ظل هذا الرعد قائما طيلة السبعينات ، وتوقف للحظة (يوم قتل الزعيم) ، ليستمر بعد ذلك حتى اليوم ..

فلنتوقف — هنيهة — عند هذا اليوم قبل أن نعود للمصر كله :

ق . أ (و) ب . أ

رويدا وريدا اتسعت دائرة الرعد في رواية (يوم قتل الزعيم) لنرى ، في ضوئها ، صور ثلاث من الضحايا خلال ثلاثة أجيال متتابعة : الجد ، الأب ، الابن .

وإلى جانب الابن (علوان) يقف كل افراد الجيل الثالث سواء أكانت فتاة هذا الابن / خطيئته ، أو أية فتاة أخرى تحاول أن تحصل على الحد الأقصى من ضرورات الحياة ..

وفي المقابل يقف الجلادون وهم كثيرون ، ووراء هؤلاء يقف شبح الانفتاح الضخم ، بما وراءه من غلاء وتضخم وفقر وتبعية اقتصادية وثقافية وحضارية .. إلى غير ذلك .

ويرسم لنا الروائي صورة صادقة لمثل هذا السيرك الذى يدور فيه الصراع بين الجلاد والضحية على لسان الحفيد / علوان ، وهى صورة يمكن أن تكون أكثر الصور تعبيرا عن هذه الفترة ، ونعتذر عن نقل جزء كبير من هذه الصورة :

(.. النصر يتكشف عن لعبة والسلام عن تسليم .. على

مسمع من السياح الإسرائيليين . اسمع واهنأ بشئ من

العزاء . انتم اذا شئت إلى حزب وهى لا شعار له الا الرفض .

ان أضجرك الكلام فمد البصر إلى الطريق . راقب حركة

الذاهبين والجائنين . حركة سريعة لا تتوقف ولا تنقطع . وجوه مكفهرة ماذا ورائها ؟ . الرجال والنساء والأطفال ، حتى الحبالى لا يقرن فى بيوتهن . كل يحمل مأساته أو مهزلته . حوانيت الأثاث والبوتيكات مكتظة . كم أمة تعيش جنباً إلى جنب فى هذه الأمة ؟ . أضواء الميبدان قوية مثيرة للأعصاب ، ومثيرة للأعصاب أيضاً قوارير المياه المعدنية على موائد السياح ماذا نشرب نحن ؟ ! . وأغرب الأغاني تنطلق من . . التاكسيات ، فى راديو المجاذيب . لا يبقى على حاله الذى كان عليها الا الشجر والعماثر . وتدوى خطبة من الراديو فى مكان ما فتنشر الأكاذيب فى الجومع الغبار . تعب . . تعب . . فلنعد الى الكلام . خرابة صغيرة بمائة ألف . الجرائم الأكاديمية فى الجامعة . كم عدد أصحاب الملايين ؟ . الأقارب والأصهار والطفيليون . المهربون والقوادون والشيعة والسنة . حكايات ولا ألف ليلة . الجرسون عنده أيضاً حكاية وعند ماسح الأحذية . متى تبدأ المجاعة ؟ . الرشوة عيني عينك وبأعلى صوت . الاستيلاء على الأراضى . شيخ العصابة له أوراد . والفتنة الطائفية من يوقظها ؟ مجلس الشعب كان مكاناً للرقص فأصبح مكاناً للغناء . الاستيراد بدون تحويل عملة . أنواع الجبن . البنوك الجديدة . بكم البيضة اليوم ؟ . والنقود فى ملاهى الهرم . وفسخ الخطبة ! ماذا قال إمام الجامع على مسمع من جنود الأمن المركزى ؟ . لا مرضاض عام فى الحى كله . لم لا تؤجرها مفروشة . ما هو إلا مثل فاشل . وضرب المفاعل العراقى ؟ صديقى بيجن . . صديقى كيسنجر . الزى زى هتلر والفعل شارلى شابلن . ويسود صمت كامل ريشاً تذهب امرأة قادمة من الطريق إلى بيت دعارة وراء المقهى وتعدد مقارنة بين تضخم عجيزتها والتضخم المالى العام . متفائل يؤكد أنها تشتغل لتجمع رسوم رسالة الدكتوراه وأن قلبها انقى من الذهب ، وشاب شاذ . . (٤٦ / ٤٧) .

وقد يكون من المناسب أن نقاوم اغراء الاستمرار في نقل اجزاء أخرى من هذا السيرك الذى يحاول أن ينقله لنا علوان من على مقهى (ريش) ونعود إلى الأصول ، إلى الجذ - الجيل الأول - هذا الجيل الذى ولد ، فى الغالب ، فى العقدين الأولين من هذا القرن ، وعاصر ثورة ١٩١٩ فى طفولته وصباه ، وعاش فترة ما بعد معاهدة ١٩٣٦ وعرف فوران الأربعينات .
نقصد العود إلى محتشمى زايد . .

ونستطيع أن نقترّب - فى الوقت نفسه - من شخصية نجيب محفوظ ، فالتشابه وارد (وأكيد) بين الشخصيتين - محتشمى ونجيب - سواء داخل النص وخارجه .

واذا كان علينا أن نشير إلى الشخصية الروائية عند نجيب محفوظ (أبة شخصية) ، نأخذ الكثير من خيوط حياته وسيرته الفكرية ، فهى ، بالقطع تخضع هنا للضرورة الفنية ، وتخضع معها عديدا من الخيوط الأخرى التى تنتمى للخيال ، ولأن الخيال لا ينفصل عما كان يحدث فى هذا الواقع/ السيرك ، فإن تلك الشخصية - محتشمى - تحمل كثيرا من شخصية نجيب محفوظ نفسه .

قد لانجد نجيب محفوظ هنا بشكل مباشر ، وإن كنا سنجد - بالقطع - أزمته الفكرية فى تلك السن التى جاوز فيها السبعين (محتشمى جاوز كذلك السبعين) ، كما سنجد - باليقين - هذه السلوى الصوفية التى تميز حياة محفوظ فى الحقبة الأخيرة من حياته (محتشمى عرف أيضا هذه السلوى وارتاح إليها) ، كذلك ، سنجد رد فعل نجيب محفوظ الحياتى (وقد اقتربت منه فترة طويلة) بما يمكن أن أستطيع التأكيد به أنه قريب من هذه الشخصية (فمحتشمى يحيا هذه الأحداث ، ويواجه نفس المتناقضات) .

وهذا يؤكد على أن نجيب محفوظ وإن بدا الآن (محتشمى) بهذه الأزمة الفكرية ابن ساعته ، فاننا نستطيع أن نقول إنه هو هو - ومع وضع فى الاعتبار فارق السن - كمال عبد الجواد الذى عاد القهقرى عقب الحرب الثانية فى الثلاثية وخاصة فى جزئها الأخير (السكرية) .

إن نجيب محفوظ ، الآن ، يقتمص شخصية محتشمى (الجلد) ، ويرسم لنا خلال صوته المتواتر طيلة الرواية اللوحة الأولى ، فيسرع في نقل حال الضحايا ، ولأن محتشمى هو شاهد عيان لعصر الانفتاح ، وأحد ضحاياه في الوقت نفسه ، فاننا لا نعدم فهم هذه النجوى الذاتية :

(...) . ولا فائض مال للتمريض ، والويل لمن يسقط .
يجمعنا في الصباح القول المدمس وحده أو الطعمية . وهما معا
أهم من قناة السويس ، سقيا لعهد البيض والجبن والبسطة
والمرى ، ذلك عهد بائد ، أوق . أ . أى قبل الانفتاح .
الأسعار جنت ، كل شيء قد جن . (٦) .

ونستطيع أن نعثر على معاناة محتشمى في كل الرواية ، وهى معاناة تتحدد في مراقبة ورصد ما يحدث في هذا السيرك اليومي ، فهناك - على سبيل المثال لا الحصر ، وهل يمكن الحصر - قضية الهجرة الى الخارج ، وقضية الوطن والعدل المفقود ، والوطن والديموقراطية ، وقضية ضياع الأجيال الجديدة ، ثم هذا التضخم المريع . . الى غير ذلك مما يستحوذ - كواقع حى - على اهتمامه ، ان المشكلات اليومية تمسك بتلابيبه حتى لا تتركه الا وتكون قد استولت على مساحات شاسعة من فكره ، فيصبح أمام حيرة حفيذة :

(- ما ذنب حفيذى يا حثالة الأرض ؟ ورثتم ابناءكم المال
والأمان وأورثتمونا الضياع والفقر والديون وكان الثورة ما قامت
الا من أجل سيادتكم ، وتعاستنا) (٥٤) .

وتزخر صفحات كثيرة لوصف ظواهر هذا السيرك من محتشمى ، وتوزع هذه الصفحات في طول الرواية وعرضها بما ينم عن حالته الفكرية والواقعية (على سبيل المثال انظر الصفحات ٨ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٣٤ ، ٧٧) .

وعلى هذا النحو ، فإن الجدل/الضحية لا يجد أمامه ازاء عبء الواقع غير ذرامات الأولياء ينتظر منها معجزة ، وتسايح المتصوفين ليتشوف فيها عالماً آخر ، غير هذا العالم الذى لا يعرفه .

فواز محتشمى

هذه هى الضحية الأولى - الجدل - ، أما الضحية الثانية - الأب - فهو فواز محتشمى ، الذى يمثل الجيل التالى الذى « هتف للثورة ولبس الحداد في هزيمتها وقضى عليه في الانفتاح » .

ومع أن صورة الأب (والأم بالتبعية) لا تحتل مساحة كبيرة في الرواية ، فإن الحفيد (علوان) يقدم لنا بعض الملامح عن أبويه كافية لتتعرف عليهما في هذا الزخم الانفصاحي الهادر ، إن الأب والأم مشغولان دائماً بهم العمل اليوم الذى لا يكفى نتاجه للمصرف على اولادهما ، إنها لا يتفرغان قط لوليدهما ، وحين يطلب منها هذا الطلب - التفرغ - فلمهما يقولان على مضض شديد :

- أعفنا من: الحديث عن نفسك ، أو عن البلد .
حسبنا أننا نشقى من أجلكم نل مشاكلك بنفسك ..

ونستطيع أن نلمس بسهولة هذه الحالة المزدهمة حيث يعيشان ، وهى حالة يرسمها لنا الراوى في اقتصاب شديد :

(- تمر الأيام فلا أجد وقتاً لحلق شعرى أو تقليم أظافرى (٤٨)

(- انحشر في الباص وأخذ هناء - الأم - فى حضنى لأبعد عنها احضان الجياع .

(- يوم الجمعة ، يوم العطلة ، تراكم الواجبات ، وقت للحمام - ووقت للعزاء ، وقت للاعتذار ، ساعة واحدة للاسترخاء .

(- لا وقت للفلسفة من فضلك ، اننا لانجد وقتاً للنوم (١١)

واذن ، لا يبقى أماننا غير الوصول إلى الضحية (= الجيل) التالية :

علوان فواز محتشمى

وعلى هذا ، نصل إلى شخصية علوان - الشخصية المحورية في الرواية - ، وقد يكون من المهم أن نشير هنا إلى أن علوان هو الذى ينتمى الى جيل على عبد الستار ورشاد وشفيق .. وغيرهما ، فهو الجيل الذى ولد مع الثورة ، وهو الجيل الذى بلغ وقت كتابة العمل الفنى السادسة والعشرين ، وهو الجيل الذى يعانى من مناقشات عديدة يصفها بأنها توشك أن تلحقنا (بالمجموعة الاقتصادية) ، ويفصلها في الشقة والأثاث والمهر والفقر وأعباء الحياة المشتركة ، بقول علوان :

(— أعلنت الخطبة في عهد عبد الناصر ، وواجهنا الحقيقة في عصر الانفتاح غرقنا في دوامة عالم مجنون ، حتى في الهجرة لا مجال لنا . ما أكثر من لا لزوم لهم . كيف حاق بنا الضياع) (١٢) .

واذن ، فإن هذا الجيل الذي يمكن أن نسميه بجيل الثورة هو الذي عرف الغلاء وعانى الحاجة وراح يشك في كل شيء ، إن علوان يردد دائما مفسرا :

(— لماذا تهاوى مثل الأعلى في ٥ يونيو) (١٢)
وهو جيل لا يستطيع الحصول على حاجاته اليومية وحقه الأكمل في الحياة .
ولأن علوان يعاني من هذا الواقع ، فإن تلك المعاناة خلقت له فلسفته الخاصة في كل ما يحدث حوله :

(. . هي عصابة مسلطة علينا . . اين الأيام الحلوة . . إحنا الشعب واخترنالك من أجل الشعب والحب كان باقية من الورد في قرطاس من الأمل ، فقدنا زعيمنا الأول . ويخرجنا من الهزيمة زعيم مضاد فيفسد علينا لذة النصر . .) (١٣ / ٢٤)

ويمكن أن نضيف إلى جيل علوان رنده خطيبته . .

رنده سليمان مبارك

إن رنده لا تملك أكثر مما تملك أفراد الطبقة المتوسطة الذين هبطوا إلى سيرك الإنفتاح فوجدوا انفسهم في قاع الطبقة الدنيا ، لنستمع إلى نجواها الحزينة :

(— حجرة المعيشة تجمعنا . . أبي بمرضه وشيخوخته الحادة . .

ماما ويدانتها المفرطة وهموم الآخرين ، سناء وضيقها بوضعها وشعورها الأليم ، بالغبية ، أنا ومشكلتي المزمنة ، في الظاهر والداي قد اتما رسالتهما فأى سخرية . ها هو التحقيق الصامت يحاصرني . ماذا بعد خطبة طالت أحد عشر عاما ؟ الا يوجد بصيص أمل) (١٧) .

ولانجد رنده إجابة عن هذا السؤال أو اسئلة كثيرة أخرى فتحب علوان وحسب وهو لا يملك شيئا ، ونحمد أبطال المسلسلات :

(- يا بخت أبطال المسلسلات . . فيا أسرع أن يجدوا
لمشكلاتهم الحل السعيد (١٨) ، لتسقط أمام جلاّد هذا
العصر .
وهنا يأتي دور أهم جلاّدى سيرك الانفتاح .

أنور علام

وكان رائده تكتشف أن علوان ليس من مهندسى عصر الانفتاح ، ومن ثم ، فهو لن يكون
من رجال الانفتاح حين تستعيد هذه الحقيقة .

غير أن هذا الاكتشاف يؤكد على حيرة الضحية ، ويؤكد على وجود الجلاّد أيضا . فالجلاّد
هذه المرة يخرج من أحشاء هذه الفئة من الاداريين والتكنوقراط الذين استطاعوا أن يسيطروا على
عديد من المناصب الحكومية ، وكانت هذه الفئة قد تولت القيادة في الفترة الناصرية في مؤسسات
الدولة والقطاع العام ، وهو ما حدث بفعل عاملين اثنين : أحدهما :

التخوف من فئة المثقفين والسياسيين القدامى من الفترة الليبرالية أو - حتى - الفترة
المعاصرة ممن يتمون إلى التيار الايديولوجى (إسلامى أو يسارى) .

أما العامل الآخر ، فللتخلص من المد الشعبى الذى يمكن أن يحول بين اتخاذ القرار السياسى
بغير رقابة ، وعلى هذا النحو ، فإن عديدا من أفراد هذه الفئة الجديدة استطاعوا أن يسيطروا على
عديد من الأجهزة في فترة التنمية لا سيما منذ نهاية الخمسينات وبداية الستينيات .

وتتميز هذه الفئة بأنها كان تحمل أهم صفة كان يحرص عليها النظام الجديد ، وهى صفة
عدم الانتفاء السياسى المسبق ، ومن ثم ، فقد أصبحوا ، بسرعة ، من (اصحاب الثقة) الذين
أظهروا جزءا منها .

إن أنور علام - وهو أحد أفراد هذه الفئة - لم يكتف في هذا العصر بمحاولة إسقاط علوان في
حبائل أخته الأرملة : جولستان فقط ، وإنما أضاف أيضا ، وربما كان هذا سببا ونتيجة ، أنه
استطاع أن يوقع برنده مستغلا ظروفها مع علوان في التأثير عليها .

لقد سعى إلى إغراء رنده في وقت ضاقت فيها الحياة في عيون الفتاة خاصة بعد فسح خطبتها مع علوان ، وقد سلك في هذا سبيلا حاول أن يقتنعها بصحته ، وهذا السبيل تمثل في محاولته لإقناعها لتستمع إلى صوت العقل ، فخداع الذات باسم العقل كان هوشعار هذه الفتة والفترة ، إن أنور علام يقول لرنده مشيرا إلى الإله الجديد المزعوم (العقل - المال) :

(- نصيحتي يا آنسة أن تتذكرى دائما أننا في عصر العقل .

وأن تعتمدى عليه كل الاعتماد فكل ما عداه باطل .. باطل) (٤١) .

ولا تجد رنده أمامها غير الخضوع لصوت هذا الإله المزعوم ، وتبلور موقفها هذا في صورة قبولها للارتباط بالمدير ، ومن ثم ، تقع في شرك هذا الرجل الذى يحاول أن يستخدمها لا كزوجة ، وإنما ، كصيد يستفيد به (باسم الزوجة) في أعماله ، فوجدت نفسها - فجأة - وحيدة وسط رجال يشربون ويقهقهون ، ويتوثبون لاختراق الحدود) (٦٢) .

واذن ، اكتشفت رنده ما يراد منها ، ولكن بعد فوات الأوان ، أن لا وجود لها معه قط اللهم إلا (من خلال الدور الذى يمكن أن العبه في مخططة المترامى .. وسرعان ما شعرت بخيبة أمل لاعزاء لها ، وأنتى يمت نفسى بلا مقابل) (٦١) .

وحين اكتشفت رنده انها تحولت إلى احدى دمي السيرك ، أثرت ان تغادره بما تبقى لها ، وان لم يتبقى لها شيء ، المهم الخلاص .

وفي هذا الوقت الذى كانت فيه رنده تسعى للخروج من السيرك كان علوان يرى الخلاص - فى الأصل - بالقتل ، قتل الضحية ، وينتهى كل شيء باغتيال أنور علام ، لتنتظر رنده ، خارج السجن ، علوان منين طويلة .

وفي اللوحة الأخيرة يعود صوت محتشمى هادئا لاثما نفسه :

(ترى هل بقيت أكثر مما يجوز وهل لعبت دوراً وأنا لا أدري فى تعقيد مشكلته ١٩) ، ولم يجد أمامه غير (فريق المسيحين ليهرب فيه من هذا السيرك الذى أعجزه فى شيخوخته رغم أنه كافح طويلا فى شبابه للخلاص منه) .

على أنه لم يكن الجلادون من المغامرين أو التكنوقراط فقط ، وإنما أضيف اليها فئات أخرى

لعل من أهمها فئة الطبقات القديمة والإقطاعيين وكبار الرأسمالية وسوف يلحق بهم مرة أخرى عدد كبير من الرأسمالية الوطنية .

فلنر ماذا فعل أفراد الطبقات القديمة والإقطاعيون في عصر الانفتاح .

نماذج

(الباشوات) الجدد

بدهية لا نستطيع أن نخلص منها ، قط ، طيلة هذه السطور ، هي ، أن جلادى هذا العصر كانوا يشتركون - رغم تباين اصولهم واحلامهم - . . في أنهم كانوا يعادون ثورة ١٩٥٢ ، ومن ثم ، فإن انتباههم الحقيقى (فضلا عن هذه المعادة) كان لمن يمنحهم الثراء الواسع وتحقيق الاحلام الاقتصادية .

وسوف نرى في مقدمة هؤلاء هذه الفئة من الطبقات القديمة والإقطاعيين التى سعت لاهتبال أية فرصة للخروج من طوق الثورة والانقضاء على مكاسبها .

وسوف نرى هذا التطور في رواية محفوظ (احاديث الصباح والمساء) .

وقد عرض محفوظ لعدد كبير من هذه الشخصيات خلال عرضه لعدة أسرى بين القرنين التاسع عشر والعشرين من أمثال آل المراكيبى وآل سرور وآل داود وآل المواردى .

وتبدور رواية (حديث الصباح والمساء) في خط أفقى يمتد إلى رواية (صباح الورد) لا سيما في الثلاثين الأولين من هذه الرواية ، فهى تبدو لنا من ناحية الشكل والمضمون امتدادا طبيعيا لما سبقتها ، والروايتان يعكسان شكلا ما من أشكال الرواية النهرية التى لا يتسع المجال لها في العصر الحديث (تبدو في الوقت نفسه صورة مصغرة من ثلاثية نجيب محفوظ : بين القصرين / قصر الشوق / السكرية) .

بيد أن هذا الشكل الجديد (الروايتان نشرتا في عام واحد) بدا في القص على شكل تراجم ، وهى تراجم تقسيم الشخصيات المتوالية عبر الاسر المتباعدة خلال حروف المعجم أ . ب . ج . كما أن الفترة الزمنية الشاسعة التى آثرها الكاتب مكنته من استخدام عدد هائل من الشخصيات ، فاستطعنا أن نعرف على كل شخصية في خطين : أفقى ورأسى ، ومن تقاطع الخطين كان يمكن لنا أن نعرف على (وجهة النظر) الروائى نفسه .

وعلى هذا النحو ، كان من السهل أن نتعرف على هذه الشخصيات في اطارها التاريخي ، فإن
توالى رتب الباشوات لم يتقطع ، ويعد أن كان (باشوات) العصر الملكي يبدون سافرين في
زمانهم - قبل ١٩٥٢ - تحولوا إلى (باشوات) سافرين في عصر الانفتاح ..

لقد أصبح الجلادون الآن هم (الباشوات الجدد) ..

فلنتعرف على هؤلاء الباشوات قبل أن ينفرط عقدهم طيلة السبعينات والثمانينات ، وخلال
التوالى المعرفى عند كل شخصية على حدة ..

حازم سرور عزيز

شخصية حازم .. هى شخصية لا ينتمى صاحبها لأحد ، وإن تظاهرت بوفدية ينحاز إليها
قبل ثورة ١٩٥٢ ، وهذا الميل بدا انحيازاً من حازم سرور عزيز إلى هذه الأسرة التى ارتبط بها بعقد
المصاهرة .

وقد التزم حازم بهذا الموقف - التظاهر - طيلة عهدين :

- .. فلما قامت ثورة يوليو خاف أن تكون وفديته المزعومة قد

جاوزت جدران مسكنه ولكنه لم يتعرض لسوء ، ودأب على مدح

الثورة فى شركته ، والحملة عليها فى بيته مجراه لسمية زوجته) .

أما فى عصر السادات فقد اختلف الأمر كثيراً ، فإن حازم بلغ إلى ذروته الحقيقية ، كيف ؟

يجيب نجيب محفوظ :

(- فتح مكتباً هندسياً وبات فى عداد أصحاب الملايين)

(٥١) .

- حسن محمود المراكبى

ويوصف بأنه ، قبل الثورة ، كان متميلاً للسراى والانجليز فى الظاهر ، غير أن الواقع كان
أنه لم ينتم لأحد قط ، اللهم إلا نفسه ، وبعد ثورة ١٩٥٢ ، كان من الطبيعى - خاصة وقد كان
لواء بالبوليس - أن يحال على المعاش .

وهنا تتتابع حالات حسن المراكبي حين وجد نفسه (في المعسكر المضاد) (٦٥) .

لكن حين ظهرت تباشير السادات ، وبدأ سيرك الانفتاح يوالى ألعابه لم يجتر كثيراً ، فرغم هجرة ولديه إلى السعودية وامريكا ، فإنه هو ، وجد ولأخر :
(وجد في السادات وسياسة الانفتاح بغيته وعزاه عن كافة
هزائمه الماضية فشمر للعمل والثراء الخيالي ، وشيد له ولزوجته
قصرًا في مدينة المهندسين وعاش عيشة الملوك) (٦٥/٦٦)

— عبده محمود المراكبي

وتختلف الأحداث قليلا غير أن المصير يكون واحدا دائما ..
إن عبده ينتمى كسابقيه إلى الطبقة القديمة ، هذه الطبقة الأرستقراطية ، وهو مع ذلك ،
انتمى إلى هوية غامضة لم يمكن تبيينها في هذه الفترة السابقة لثورة يوليو ، فلم يكن متشيعا قط
للملك ولرجاله ، غير أنه بعد قيام الثورة بدا أنه (كان من رجال الصف الثاني في الثورة) ، ومن
هنا ، كان مواليا للثورة في أول عصرها .

غير أنه ما كاد يرحل عبد الناصر حتى وجد نفسه مبعدا في بيته على أثر توجه السادات في هذا
الوقت من إبعاد (الكوادر) التي تنتمى لعيل ، أى ميل ، للفترة الناصرية .
غير أن المهم ، كما يشير نجيب محفوظ أنه :

(لما هل عصر الانفتاح انشأ مكتبا هندسيا مع بعض الزملاء
وأثرى ثراء فاحشا ولم يبارح السراى التي ولد فيها) (١٤٨ /
١٥٠) .

ومن هنا ، فإن انتهاء الأول للقصر الذى ولد فيه لا لقصر عابدين في العصر الم —
ولا لقصر ابددين في العصر الساداتى ..

وإنما لعصر هذا السيرك الذى أصبح من نجومه اللامعة ..

— عدنان أحمد المراكبي

وكان عدنان — كأبيه وعمه — مواليا للعرش الملكي ، ومن ثم ، فكان أول من طبق عليه قانون الإصلاح الزراعي بعد قيام الثورة ، ومع ذلك ، فقد اضمح كراهية شديدة ، لهذه الثورة ورجالها ، غير أنه لم يكن من السداجة بأن يظهر دخيلته ، ومن هنا ، فمن المعروف أنه (لم يند عنه قول أو فعل يعرضه للمؤاخضة) (١٥١) .

وشخصية كشخصية عدنان كانت تسعى إلى القليل من إنجازات الثورة ، وهو ما يفسر به موقفه عشية هزيمة ١٩٦٧ ، فقد سعد سعادة وصلت إلى قمته مع رحيل جمال عبد الناصر في سبتمبر ١٩٧٠ .

أما في عهد السادات ، فإن الرجل عاد — كعادته — إلى الولاء للحاكم القابع في قصر عابدين ، وقد ظهر هذا في موقفه الكلامية والفعلية إذ أبدى ارتياحا شديدا لانتصار أكتوبر وأيد السلام ودافع عن المعاهدة ، أما الانفتاح ، وهنا نفتح قوسا لنجيب محفوظ ليكمل (. . أما الانفتاح فقد اعتبره بابا من أبواب الجنة ، وعمل في تربية العجول والدجاج والبيض وربح أرباحا خيالية) .

ولا نستطيع أن نغلق القوس ، فإن النص يستطرد بما يعني أن ما جاء في الفقرة السابقة يكمل ما سوف يجيء في الفقرة التالية ، فبعد أرباح الرجل أرباحا عالية لم يكتف بذلك وإنما . . . ونعود لفتح القوس :

(. . انضم إلى الحزب الوطني وانتخب عضوا في مجلس الشعب) (١٥١) .

لقد كان عدنان من الذكاء بحيث راح يجمع في كلتا يديه الثراء وحماية الثراء ، اهتبال عصر الانفتاح ، والدخول إلى مجلس الشعب .

لقد قبض على المال والحزب الوطني معا . .

وهي سمة عدد كبير من المسئولين وأعضاء المجالس الشعبية والنيابية في هذا السيرك ، فكثيرا ما كان النفوذ الرسمي لا ينظر إليه كوجهة قط ، وإنما ينظر إليه كأحد المظاهر التي (تؤمن) الثراء وتكرس له .

— عقل حمادة القناوى

وتشابه السير ، ويتحول أغلب الانفتاحيين إلى سلوك واحد ، إنه السلوك الذى يؤدى إلى اهتبال الفرص للإثراء بأى شكل ، ان عقل يتخذ نفس الموقف القديم من ثورة يوليو ، ينفر منها ، لماذا ؟

نجيب محفوظ (لشعوره بعداوتها لطبقة الملاك التى ينتسب فى النهاية اليها . .) (١٦٣) .

وظل الرجل فى موقفه الذى لا يبان الا بعد انتهاء فترة الثورة الأولى ، ورحيل زعيمها الحقيقى ، فيما كاد يرحل عبد الناصر حتى تنفس الصعداء وبلغه نجيب محفوظ فإنه (لم يعاود تنفسه الطبيعى الا فى عهد السادات ووجد فى الانفتاح فرصة لأعمال كبيرة تنسيه الوسواس والهواجس . واختار الشقق ميدانا لتجارته مستفيدا من مدخراته وبيع نصيبه من ميراث ابيه . وربح اموالا طائلة . . الخ الخ) (١٦٤ / ١٦٥) .

— قدرى عامر عمرو

ونحن الآن أمام نموذج يختلف عن النماذج السابقة ، ولكنه اختلاف يعبر عن شعور عابر وليس أصيلا فيه ، فقدرى كان — على عكس سابقه — من اليسار قبل ثورة ١٩٥٢ .

وهذا الميل الأيديولوجى جعله يؤيد الثورة بعد الفترة الأولى التى كانت تتخطب فيها ، فمجرد أن ارتبطت الثورة بالكتلة الشرقية حتى أعلن تأييده السافر لها واخذ يدافع عنها بهجراة .

وربما كان عداؤه للسادات — أول توليه — امتدادا لهذا الخط القديم خاصة حين تجل له فكرة السياسى ، بل اضمر الكره له سواء قبل رحيله أو بعد رحيله .

ورغم هذا كله . . فإن قدرى كان أول المستفيدين من عصر الانفتاح ، اذ راح يعمل فى كل الاعمال حتى اثرى ثراء واسعا . وتحول المثقف الواعى إلى جلاذ ضد مواطنيه .

ونجيب محفوظ يقرن بين إقبال الثراء عليه فى عهد السادات (بغير حساب) ، وبين ظهوره وراثته هذا فى ذلك العصر (الانفتاح) ، فرغم خلافه مع السادات ، فانه انتفع كثيرا بسياسة الحمقاء بعد أن تحولت مصر من التنمية المستقلة إلى التنمية التابعة فى السبعينات .

— ماهر محمود المراكبي

رغم أنه كان ينتمى إلى الطبقة الأرستقراطية فإن ذلك ساعده ليكون أحد أبناء هذه الطبقة في الكلية الحربية ، بل وأصبح ضمن افراد الضباط الاحرار ، ومن ثم ، ما كادت تقوم ثورة ١٩٥٢ حتى وجد نفسه من المقربين ، ومن ثم وثب — رغم إمكاناته الدراسية الضعيفة — إلى منزلة أهل .

وقد كان من الطبيعي — وفقا لوضعه الطبقي — ألا يكون مقتنعا بقانون الإصلاح الزراعى وبعض قوانين الثورة الأخرى .

ومن هذا كله ، فقد كان مهيبا — أكثر من غيره — ليلعب دورا هاما بعد عهد عبد الناصر ، فما كادت تهل طلائع الانفتاح حتى (اقتنع بعض الاصحاب بالعمل في الاستيراد فباع أرضه وانهمك في عمله الجديد) .

ويكمل نجيب محفوظ محذوا مصير افراد هذه الطبقة حين يقول (واثرى من ورائه إثراء عظيما) (١٦٤ / ١٦٥) .

ويمكن أن نعد اغلبية الجزء الأول من رواية (صباح الورد) امتدادا للرواية السابقة سواء في عائلاتها أو في افرادها الذين اصبحوا من رجال الانفتاح .

لقد واصل نجيب محفوظ في رواية (صباح الورد) عرض صور رجال الانفتاح ، وكان الجزء الأغلب من هذه الرواية — كما اسلفنا — امتداد أفقى للرواية السابقة لها .

وتأسيسا على ذلك ، فإن النماذج الجديدة في الرواية الأخيرة ترصد لنا نفس الشخصيات . وهم في أغلبهم ، من نفس الطبقات القديمة ، الذين عادوا الثورة ووجدوا تجسيد هذا الموقف في الفترة الثانية منها في عهد السادات .

الوحوش الجدد

وسوف نلتقى هنا بعدد من النماذج ينتمى إلى العائلات القديمة من أمثال آل البنان وآل المرداني وآل الجمحي وآل ضرغام . .

— محمد البنان :

سوف نجد في هذه الشخصية نفس سمات الطبقات القديمة من الإقطاعيين وكبار الرأسمالية ممن استطاعوا الحفاظ على بعض ثرواتهم القديمة ، واستطاعوا — في الوقت نفسه — الحفاظ على موقفهم المعادى لثورة يوليو في فترة (الثورة) وليس في فترة السادات حيث كانت (الثورة المضادة) تتأهب للقضاء على إنجازات الثورة الحقيقية إبان قيامها في يوليو .

الأب ، أبو محمد البنان هنا كان ماليا لثورة أخرى — ثورة ١٩١٩ — وعضواً في جميع البرلمانات الوفدية وحتى آخر برلمان قبل الثورة .

والابن ، المتمنى لعصر آخر كان معاديا منذ قيام ثورة ٥٢ لها ، ومن ثم ، زاد هذا العداء وانصهر تحت لمهب إجراءات الثورة التي سجنّت الأب ووضعت تحت الحراسة ، فلم يجد محمد (الابن) غير الانطواء والانزواء بعيداً عن قطار الثورة .

ولأن الفعل يحدد رد الفعل الحاد ، فإن موقف الابن بعد أن رحل السادات كان متسقاً مع موقفه قبل ذلك وكرد فعل أيضاً لموقفه ، فما أن جاء هذا العصر الجديد حتى كان نشاطه ينمو ويزداد ، والكاتب يرسم صورة محددة لهذا النشاط ، فيقول :

(. . وعاونوه الانفتاح فعوض خسارته وضاعف ثروته ، بل
تردد اسمه في صحف المعارضة باعتباره من وحوش الانفتاح)
(١٩)

وتشابهت المقدمات ففساوت النتائج وأفرزت وحوشاً كثيرة .

— شاكر المرदान

وإذا كان محمد ينتمي إلى هذه الفئة القديمة ، فإن شاكر — كذلك — انتمى إلى هذه الفئة ، وإن بدا الأب متقلبا بين (الوفد) مرة و (السعديين) مرة أخرى ، وقد شاركه الابن / شاكر في هذا الانتهاء حتى انتهى إلى عمام في السعديين ، وهو ما انعكس عليه حين قامت ثورة يوليو إذ (اعتقل أكثر من مرة ووضع تحت الحراسة) .

غير أن شاكر اختلف عن سابقة من أبناء هذه الفئة القديمة ، إذ لم يستطع أن يحتفظ طويلاً

بنقاء الانتباء الوفدى أو الوطنى إذ كان له ماض سىء كمرشد للمخابرات ، وهو ما نناه بعد ذلك فى سيرك السبعينات .

لقد كان انتقال شاكر المردانى من مهمة مرشد للحكومة إلى قواد للعرب فى عصر الانفتاح مساعدا له ليتلون بحركات هذا السيرك ، ويتحول إلى واحد من أصحابه ، ومن ثم ، أمن العسف وكسب الأمان المزيف وهو ما ساعده فى تكوين ثروة ضخمة .

وقد كانت هذه الثروة — داخل النص النجيبى — البداية التى أصبح عندها من كبار رجالات الانفتاح ، يقول محفوظ بالنص (. . كانت تلك الثروة دعامته فى عهد الانفتاح ليقفز إلى درجات خيالية من الثراء) (٢١) .

— حسين الجمحى

لم يختلف حسين الجمحى عن سابقة إلا فى أمر واحد ، هو ، أن أباه لم يكن من الطبقات القديمة ، وإنما كان من هذه الطبقات التى يمكن أن يطلق على أصحابها الرأسمالية الوطنية ، وهى طبقة أو فئة استفادت من المصير الذى آل إليه أصحاب الطبقة الإقطاعية القديمة فاستطاع أصحابها أن يتعدوا عن كل ما يثير الحكام الجدد ضدهم ، ومن ثم ، فإن حسين (عرف منذ اللحظة الأولى كيف يضبط لسانه . . وأقلع عن حديث السياسة) .

ومع هذا الموقف ، فإن هذه الفئة استفادت كثيرا من (الأبواب المواربة) التى تركتها ثورة يوليو للرأسمالية الوطنية ، غير أنها كانت واعية لموقف عبد الناصر من كل القوى التى تكون (طبقة قديمة) خاصة وأن عبد الناصر كان يحذر منها منذ منتصف الستينات ، وهو ما يفسر فرح حسين الجمحى لهزيمة يونيو وموت عبد الناصر .

وهو ما يفسر — كذلك — تغيير حال حسين — ممثل هذه الفئة — بعد ذلك ، وقد استطاع محفوظ أن يعبر عن الحالة التى آل إليها حسين فى عصر الانفتاح حين قال فى ترجمته له :

(تغير حاله فى عصر السادات ، وازدهر وتآلق فى الانفتاح
فاستقال من وظيفته واشتغل بالاستيراد وغيره وأثرى ثراء
فاحشا ، وشيد لأسرته قصرا فى مصر الجديدة ، وعاش عيشة
الملوك) (٤٧/٤٨) .

وهو ينتمى — كسلفه — إلى الرأسمالية الوطنية رغم أنه لم ينتم إلى ملاك الأراضي كما لم يكن من رجال السياسة .

والواقع أننا لا نستطيع أن نحدد فاصلا فكريا كبيرا بين فئة الرأسمالية الوطنية والطبقات الإقطاعية القديمة ، فكلاهما كان يكن شعورا بالعداء لثورة ١٩٥٢ ، وكلاهما — كما ألح نجيب محفوظ — كانت الثورة ترمقها (يرية وعداء) .

وعلى هذا النحو ، استطاع سيد ضرغام أن يهرب أمواله إلى خارج مصر بمساعدة أحد اليهود (؟) ، ويأخذ موقفا عدائيا من الثورة إلى درجة أنه اعتبر يوم ٥ يونيو عيدا في حياته ، وهو موقف لا ينسحب على أى مصرى وطنى يفرق بين مصر وحكامها .

وقد جسد سيد ضرغام أسوأ صور الرأسمالية الوطنية ، فما كادت تحدث هزيمة ٦٧ حتى هملوا لها ، وما كاد يرحل عبد الناصر حتى أعلنوا فرحهم الشديد ، ومن الطبيعي أن تكون تبعيتها للخارج ، للامبريالية الغربية الممثلة الآن في الولايات المتحدة الأمريكية ، لقد كان هم هذه الفئة أن تضاعف ارباحها بأى ثمن وبأية صورة ، فهي تبغى الكسب السهل والسريع ، وهى ليست مهتمة بتطوير الاقتصاد القومى أو بناء المصانع ، واستيعاب عمالة جديدة ، ولكنها ، مهتمة فقط بسلوك اقصر الطرق للحصول على المال وتكوين الثروات الهائلة ، حتى ولو كان ذلك على حساب مصلحة الاقتصاد القومى للبلاد . . ولذلك فهي تدعو دائها إلى طريق الاقتصاد الحر . . وبالتحديد . . الاقتصاد الرأسمالى (عبد القادر شعيب ، محاكمة الانفتاح الاقتصادى في مصر ، دار ابن خلدون بيروت ١٩٧٩) .

واذا كانت هزيمة ١٩٦٧ عيدا لسيد ضرغام ، فإن الانفتاح — كما يرصد محفوظ — كان عيدا آخر وتنوعت اعماله وتضاعفت ارباحه ، بل إن الوقاحة بلغت بهذه الفئة إلى أنها كانت تقول — على لسان سيد ضرغام هنا — (يقولون إننا نرتمى باختيارنا في حضن الاستعمار الأمريكى فاللهم بارك خطانا) (٨٦) .

بيد أن نجيب محفوظ اذا كان شغل ثلثى الرواية حول هؤلاء الانفتاحيين ، ورصد حركتهم حتى أصبحوا جلادين ، فانه لم يغفل — في هذا السيرك — رسم أحد ملامح الضحايا أيضا .

إننا في القصة الأخيرة (أسعد الله مساهك) أمام حلیم - هذا هو اسمه - وهو اسم يذكرنا بمحتشمی زاید فی (يوم قتل الزعيم) .

— حلیم أم نجیب

والتقارب لفظياً بین حلیم ونجیب هنا لا يخفى الرموز المباشرة ولا يقلل منها ، فثمة شبه كبير بينهما ، أو بین الثلاثة (محتشمی / حلیم / نجیب) .

ونستطيع أن نضع أیدینا ، ببساطة ، على هذا الشبه فی ملاحظتین اثنتین تساعدان — بالقطع — فی تأكيد ملامح الضحية وارجاء السيرك الكبير .

أما الملاحظة الأولى : فهي ، حين يقول حلیم — وقد كان مراقباً عاماً للعلاقات بوزارة التربية والتعليم —:

(اظننى الولاء للملك واربعة رؤساء فلم يشعر أحدهم لى بوجود) (٩٩) .

هذه هي سمة خاصة ، غير أن السمة العامة ، التى يمكن أن نشير إليها ، فهي تتمثل في هذا العصر — السبعينات — الذى عاشه الراوى ، والذى يمكن أن نفطن إليه ببساطة حين نشير إلى بعض الاجتزاءات على النحو التالى :

(عمارة بلا أبواب ، وشقق بلا خدام ، رغم شقائى
بالتنظيف والترتيب ، فرائحة ترابية تقتحم خياشيم الداخل ،
ووراء ذلك كله يجمم التضخم والانفتاح والحروب والنظام
الاقتصادى العالمى .. (و) ..

(ما جدوى ارتفاع المرتب قيراطين إذا ارتفع التضخم
أربعة ؟ ! (و) ..

(تحنبت العالم كله ولكنه أبى أن يتركنى وشأنى . أين السباك
ليصلح صنبور الحمام ؟ .. ترى ما أجرته اليوم ؟ .. (١٠٤ /
(١١١) .

ولن يفيدنا بعد ذلك أن نشير إلى القصة القديمة ، الحالة ، لهذا الرجل الذى يحيا فى العصر القديم ، وفناء الاحلام التى اصبحت عجوزا لا تخلو من ملاحه ولا تخلو أيضا — كهذا الرجل — من وحدة قاسية . . إلى غير ذلك .

والملاحظ هنا أن حلیم حاول الخروج من مأزق (الانفتاح) بتعلمه للآلة الكاتبة ودرسه للغة فى أحد معاهد اللغة ليتسنى له العمل فى شركات الاستثمار التى أصبحت الآن تملأ بها البلاد ، غير أن الراوى يؤثر أن يتركنا أمام (حل) سعيد أو — حتى — توفيقى ، فما زال حلیم يعيش فى عصرنا ، حين سيرك الانفتاح يستطيع أن يتسع ، ليلتهم — حتى — أصحاب الكفاءات الفنية واللغات .

فالسيد الآن ليس هو (الأفندى) القديم وإنما هذه الاشباح الجديدة التى يطلق عليهم مرة (الوحوش) ومرة أخرى (الباشوات الجدد) .

(٣) من حديث السيرك

اتخذ اهتمام نجيب محفوظ بقضية العدالة الاجتماعية (ضمن قضايا سياسية أخرى) اهتماما مكثفا طيلة حياته ، غير أن هذا الاهتمام وصل إلى أقصاه فى السبعينات حين أولى عناية بالغة بقضية المحرومين فى عصر الانفتاح .

وقد بلغ هذا الاهتمام — بحق — الى درجة يمكن أن يطلق معها على هذه المرحلة بمرحلة (سيرك الانفتاح) وروايات هذه الفترة عنده بروايات (سيرك الانفتاح) لا سيما فى تطوره الأخير .

واذ بدا اهتمامه جليا فى هذه (الروايات) ، فإنه توزع — كذلك — فى عدة وسائل أخرى ، لعل من بينها أحاديثه المتوالية فى الصحف والمجلات حول هذا (الخراب) الذى لحق بمصر ، ومن بينها خلال (وجهة النظر) التى كان يحذر فيها ، فى عدد ليس قليلا من المرات ، من هذا الانفتاح الذى يسعى لتنفيذ هذا الخراب (بدون قيد أو شرط) .

غير أن كتابه الذى صدر فى بداية الثمانينات (أمام العرش) يظل أهم هذه الوسائل التى كشف فيها — بوضوح — عن رأيه فى هذا الصدد ، ففى حين راح يلوم عبد الناصر بأنه أغفل

الحرية وحقوق الإنسان ، فانه لم ينكر أن عهده كان « أمانا للفقراء » ، وعلى العكس من ذلك ، فانه وجه للسادات لوما شديدا حين قال على لسان حور محب وهو يوجه حديثه إلى السادات :

« - اندلقت في الانفتاح حتى اغرقت البلاد في موجة غلاء

وإفساد ، ويقدر ما كان عهدى أمانا للفقراء كان عهدك أمانا

للاغنياء واللصوص » (٢٠٣) .

بيد أن روايات نجيب محفوظ أهم ما يمكن أن يعبر به عن هذه الفترة قاطبة ، وسيركها المنصوب . . وما يزال .

غير أن الآثار السلبية لم تكن اقتصادية وحسب ، وإنما توزع فيها عدة آثار سلبية أخرى كالاستلاب الثقافي وسقوط الطبقة الوسطى . . إلى غير ذلك مما سنشير إليه الآن في هذا الحديث .

(١) الاستلاب الثقافي

إذن ، لم يكن التغيير الاقتصادي في سيرك الانفتاح أكثر وجوه التغيير ، فالى جانب التفاوت المريع في توزيع الدخل والحراك الاجتماعي الشاذ وأزمات البطالة والتضخم . . إلى غير ذلك مما رأينا ، فإن ثمة تغييرا آخر لا يمكن إنكاره ولا يمكن إغفاله هنا ، ونقصد به استلاب الوعي الثقافي .

كان أول مظاهر هذا الاستلاب تغيير احساس الإنسان المصرى بالانتماء ، ففى ظل التغييرات الاقتصادية المادية الحادة تناقصت التنمية ، ومن ثم ، زادت موجة التحلل الحضارى والفكرى ، فمن المعروف أنه « كلما يحتاج الانسان إلى استهلاك حد أدنى من بعض السلع المادية ، يحتاج إلى حد أدنى من الشعور بالأمن ، ومن الاستقرار ، ومن العلاقات الاجتماعية الطبيعية ، ومن الاتصال بالطبيعة . ومن الثبات فى القيم الاخلاقية والاجتماعية السائدة الذى قد لا يكون له مصدر آخر غير الدين » (جلال أمين بحث : بعض قضايا الانفتاح ، المؤتمر العلمى السنوى الثالث للاقتصاديين المصريين الذى أقيم بالقاهرة ٢٣/٢٥ مارس ١٩٧٨) .

كذلك انعكس التغيير فى التقاليد المصرية . وقد بدا هذا واضحا فى قصص نجيب محفوظ الكثيرة خاصة فى موقف المثقف عاطف هلال مع على عبد الستار فى قصة (الحب فوق هضبة الهرم) . وكذلك ، فى قصة (غمضة عين) (مجلة الدوحة ١٠/١٩٨٥) حيث لا يجد فى وفاة

من المتعلمين للخروج من الأزمة الاقتصادية الخانقة غير الاستكانة لعرض والد الفتاة الذى اصبح فجأة ثريا (كان حلاقا فباع محله لاصحاب الانفتاح بمبالغ هائلة) ، فقد طلبت الفتاة منه أن يعمل فى مكتب أبيها الجديد وقد أصبح من رجال الأعمال بدوره ، ولا يبدأ الخلاف بينهما حتى ينتهى بأن يقتعا نفسيهما بأن عملهما الجديد لن يمنعهما من المحافظة على القيم الثقافية والحصانة الاجتماعية لأفكارهما وأن تضحيتهما بالفرصة لن يصلح حال المجتمع . . . و . . . وباقرارهما « بما يجب أن يفعلوا يكون نجيب محفوظ قد رسم ملامح أحد نواتج الانفتاح من تركيب مهنى يحمل محل آخر قديم إلى خلخلة فى المكون الثقافى والاجتماعى بسرعة خاطفة » .

(آفاق عدد ١١/١٩٨٨ مقالة لجمال فاضل) .

(٢) سقوط الطبقة الوسطى

من المؤكد أن الذى دفع ثمنا غاليا لهذا التغير الاقتصادى والثقافى كان ممثلى الطبقة الوسطى بوجه خاص .

لقد كان افراد هذه الطبقة أول من عانوا من طرد القوى الشرائية من سوق الحاجات الأساسية إلى سوق السلع التى يقوم الأجنبى ببيعها ، وأول من عانوا من حرمانهم من الحاجيات الضرورية للحياة فى وجود التضخم والغلاء والفق . . وما إلى ذلك ، وأسرة (الحب فوق هضبة الهرم) مثالٌ على ذلك ، فالأم كيميائية والأب موظف يقترب من سن المعاش ، والأختان مها ونهى (محرومتان من أشياء تعتبر فى سنهما ضرورية لا كمالية) على حد قول الأخ — على عبد الستار — الذى يمثل بدوره المحورى فى القصة الجيل الثالث الذى كان أكثر الأجيال معاناة فى هذا العصر .

إن الأب هنا وقد لاحظ هذه المتغيرات الحادة يؤكد حقيقة سقوط الطبقة المتوسطة ، فيقول فى ابتسامة لا معنى لها :

— كنا طبقة وسطى فأصبحنا من الطبقة الدنيا . .

فأجاب الابن محمدا المعادلة أكثر :

— نحن الفقراء الجدد فى مقابل الأغنياء

الجدد وهو ما يجرنا إلى الحديث عن هذا الجيل الجديد

(٣) تدهور الجيل الرابع

وعلى هذا النحو ، فإن نجيب محفوظ كان واعيا أكثر لهذا الجيل الرابع ، ففى حين أنه لم يستطع أن يتوارى وراء الراوى بالقدر الكافى (بعد أن جاوز السبعين) ، فإنه استطاع أن يرسم لنا صورة حقيقية لأكثر الأجيال معاناة بعد ذلك ، وهو يتمثل فى الجيل الثالث ، جيل على عبد الستار كما أسلفنا .

إن هذا الجيل الذى شهد انجازات يوليو ودفع — دون مسئولية — ثمننا لأخطائنا ، وهو الجيل الذى عانى كثيرا من إخفاقاتها — رغم انتصار أكتوبر الحاطف — ومن هنا ، فإن التركيز كان للنيل من هذا الجيل الذى يستطيع أن يلعب دورا ايجابيا فى تأكيد إيجابيات الثورة أول قيامها — فى الفترة الناصرية — وهو ما يفسر تدهوره الذى يعيش فيه .

وبدهى أن أفراد هذا الجيل كانوا أكثر تأييدا لثورة يوليو — رغم أخطائنا — من أفراد السيرك الانفتاحى الذين جاءوا من أجيال شتى وأصول متباينة . .

وسوف نرى على عبد الستار فى (الحب فوق هضبة الهرم) هو هو علوان فى (يوم قتل الزعيم) وهو هو رنده فى نفس الرواية فضلا عن أجيال (الباقي من الزمن ساعة) ، إلى غير ذلك من شخصيات هذا الجيل .

والجيل الرابع هو الجيل الذى يمكن أن نطلق عليه (جيل الثورة) ، أى الجيل الذى تكوّن وعيه فى سنوات الثورة الأولى منذ سنواته الأولى حتى اقترب من سن الشباب ، وما كاد يصل إلى الثلاثين حتى كانت هزيمة ١٩٦٧ الواقعة الأساسية والحزينة فى حياته ، التى اعقبها تغييرات هذا السيرك الاقتصادى الذى كرس للهزيمة وعمل فى امتداد أفقى لها — ولكن فى الجانب الاقتصادى والحضارى — وقد كان طبيعيا أن تستهدف هذه التغييرات ذلك الجيل بوجه خاص .

ولنتوقف — هنيهة — أمام هؤلاء الانفتاحيين الجدد :

من أين جاءوا ؟

وما هو الذى شكل وعيهم المعادى (لمشروع) عبد الناصر ؟

(٤) الانفتاحيون : الأصول والدوافع

تعددت الفئات التى جاء منها هؤلاء الانفتاحيون ، غير أنه يمكن تصنيفهم خلال أربع فئات أو قوى اجتماعية على النحو التالى :

* الفئة القديمة من الإقطاعيين وكبار الرأسماليين الذين حافظوا على بعض ثرواتهم القديمة ، وراحوا - بعد تولى السادات - يدعمون مراكزهم المالية بثروات مختلفة (عقارية ونقدية) .

وقد أثروا ثراء فاحشا فى عصر الانفتاح كما رأينا عند شخصيات روائى (حديث الصباح والمساء) و (صباح الورد) . .

وبدهى أنهم كانوا - لهذا التكوين - معادين لثورة يوليو .

* فئة التكنوقراط ، اولئك الذين تكونوا - كما ألقينا - اثناء الفترة الناصرية ، عندما تولى افراد هذه الفئة مؤسسات الدولة والقطاع العام بفضل النقض الجوهري فى فئة غير سياسية تلعب دورا ايجابيا إلى جانب (وضمن) النخبة الحاكمة .

وعلى هذا تم اختيارهم على اعتبار أنهم من (أهل الثقة) فى مقابل الابتعاد عن (أهل الخبرة) ، وهو ما يعنى أنهم افتقدوا - كما لاحظ دوكمجيان - لآى لون أيديولوجى فى المناصب القيادية Dekmejian, R.H, Egypt under Nasser New York, 1971 .

وقد وجدنا هذه الفئة ممثلة احسن تمثيل فى كل من (يوم قتل الزعيم) وقبل ذلك فى (الحب فوق هضبة الهرم) .

* ثمة فئة ثالثة من الرأسمالية الوطنية وجدت قبل ثورة ١٩٥٢ وأتاح لها تغيير الثورة فرصة للنمو والثراء (غير المنظورين) ، فاعتمدت منهج النمو الأفقى ، أو التوسع أفقيا خلال تعدد الوحدات والمؤسسات التى تملكها ، بدلا من النمو الرأسى ، هذه الفئة استفادت كثيرا من الأبواب المواربة والمفتوحة (شهاب ، ص ١٩٧) .

وقد وجدنا هذه الفئة ممثلة فى رواية (حديث الصباح والمساء) بوجه خاص /

* وإلى جانب هذه الفئات الثلاث بقيت فئة — من أهم فئات هذه الفترة وأخطرها على الإطلاق — ونقصد بها فئة المغامرين والأفاقيين ، ومن كانوا في أغلبهم يمارسون أعمالا خارج القانون ، واستطاعوا بفضل كل الوسائل غير الشرعية وبالتعاون مع العناصر الضعيفة في النظام تكوين ثروات واسعة .

وهذه الفئة تتمثل في قصتي (أهل القمة) و (الحب فوق هضبة الهرم) .

وربما أضيف إلى هذه الفئة بعض أصحاب المهن المتدنية من الطبقة الدنيا فأسهموا في هذا الوضع المتردى ، وربما كان أبلغ مثال على ذلك حلاق قصة (غمضة عين) الذي أسهم في الهبوط بالقيم الثقافية التي يحملها الجيل الجديد ، فاضاف إلى المتغير الاقتصادي المتغير الثقافي والفكري .

(٥) العداة والخيانة

ولم يقتصر الأمر على العداة الذي اضمره افراد هذه الفئات للثورة ، وإنما اضافوا الى العداة قدرا رهيبا من خيانة النظام والتحالف مع القوى الخارجية .

فقد كان اغلب هؤلاء — كما رأينا — ممن لم ينتموا لتيار سياسي محدد من أصحاب الرأي ، فالذي انتمى الى الوفد لم يلبث أن فارقه إلى السعديين ، والذي انتمى الى الوفد لم يعلن عن انتمائه للحفاظ على مكاسبه ، فضلا عن التحول والانتهازى فإن عددا هائلا منهم كانوا ينحازون — صراحة — إلى الإنجليز والسراى .

وهذا كله يفسر سرور البعض منهم لهزيمة النظام في ١٩٦٧ ، وكأنها هزيمة تنفصل بضاوتها عن مقدرات الشعب المصري ، وسرور البعض الآخر لرحيل عبد الناصر إلى درجة أنه اعتبر عند البعض (عيداً) .

وهذا الموقف المعادى يفسر دوافع أخرى انتهت بهم إلى معسكر الثورة المضادة ، وخاصة ، في عصر السادات/ السيرك الكبير ، فإن الذى يرصد التطورات السياسية والاقتصادية لهذه الفترة يدرك عمق المآزق الذى انتهوا إليه ، وتفصيل هذا أن هذه الفترة ، كانت فترة ضغوط الولايات المتحدة الأمريكية على البلاد باسم (المعونة) ، وباسم (محاربة الشيوعية) ، وكان الهدف الوحيد هو السيطرة على البلاد .

في هذه الفترة تلازمت الأحداث السياسية مع الاقتصادية لتقوية صانع السياسة الاقتصادية للتسليم بمطالب الامبريالية الامريكية ، في وقت كانت هذه القوى مستمرة في متابعة تنفيذ مطالبها ، وحدث أن الضغوط الامريكية كانت متوالية خلال اتفاقيات القروض والتسهيلات المالية فوافق هذا جماعات الضغط والقوى الداخلية المتصاعدة النفوذ في مطالبها مع مطالب القوى الخارجية مما انعكس هذا على القرارات وعلى وضع السياسات العامة ، وراصد هذه الفترة حول المعونة الامريكية يدرك القدر الذي انتهى اليه فئات الانفتاحيين في مصر ، إذ تحالفوا تماما مع القوى الخارجية ضد المجتمع المصرى والقرار السياسى الوطنى فيه .

ويدهى أن ثمة علاقة أكيدة بين هذا كله ، وبين هذا المناخ الذى تم فيه استنزاف أموال المودعين — وهم يقدرون بالملايين — في شركات توظيف الأموال التى وجدت فرصة هائلة لها حينئذ فاهتبلتها ، ليبدأ النزيف المستمر فى القيم الاقتصادية والحضارية لمصر ، والذى لم يتوقف فى يوم ما طيلة تاريخها الطويل .

شهادة نجيب محفوظ

١ - أنا والقومية وعبد الناصر

* * متى يمكن أن نرصد عندك نمو الفكرة العربية وتبلورها ؟

— الفكرة العربية عندى قديمة جدا ، ورغم أننى لا أستطيع أن أرصد النقطة التى بدأت عندها ، فإننى أستطيع أن أؤكد ، بل أجزم ، إن هذه الفكرة كانت ثابتة فى كيانى متغلغلة فى ثقافتى .

ورغم أن أعمالى الأولى فرعونية (مصر القديمة / همس الجنون / عبث الأقدار / رادوييس / كفاح طيبة) . . فإننى أقول الآن إننى مواطن عربى ، وهذه المواطنة بدأت معى منذ وعيت على الدنيا ، وبمعنى آخر ، أن التأثير بالأدب العربى ، والتراث العربى ، بوجه خاص ، جعلنى أتاثر منذ نعومة أظفارى بقومية عربية أدبية .

إذن ، الثقافة العربية أول هذه المؤثرات ، أما الدين الإسلامى ، فهو ، ثانيها ، أما ثالثها ، فهو الأدب العربى دون شك .

وأستطيع القول إن الأحساس بالقومية العربية — منذ الصغر — كان قائما ، ففى هذه الفترة المبكرة كنت أقرأ فى مصر للبنانيين وسوريين وفلسطينيين . . وغيرهم من هؤلاء العرب الذين كانوا فى مصر ، وما أكثرهم ، هل تصدق اننى عرفت قراءات كثيرة لعربى كبير من حضرموت ، هو الكاتب الكبير ، المشهور ، على احمد باكثير .

لقد كان من أثر الأدب العربى أنه كان يلغى المسافات الشاسعة بين المصريين هنا ، والدائرة

العربية حول «مصر من الشرق والغرب» ، لقد كنا نشعر — منذ الثلاثينات والأربعينات ، بالنسبة لجيلي على الأقل — أننا أمة واحدة خلال الأدب والثقافة والتراث .

وأستطيع أن أضيف إلى هذه المؤثرات الأولى عدة مؤثرات أخرى ، بلورت الفكرة القومية ، وطورتها في اتجاه إيجابي . . فإذا كانت المؤثرات الأولى تأتي عن طريق الثقافة بوجه عام ، فإن المؤثرات التالية جاءت بفعل السياسة .

وأستطيع أن أحدد أن فكرة السياسة جاءت — بوجه خاص — مع الجامعة العربية في الأربعينات في مصر ، أما حين جاءت نكبة (فلسطين) في نهاية هذه الأربعينات ، كان ذلك قمينا بدفع الفكرة العربية لخطوات ، إذ كانت قضية فلسطين هي النار التي أنتجت ، الفكرة العربية وبلورتها في إطار واحد .

لقد صحا العرب في هذه الفترة على اقتطاع جزء غال من أرضهم وتراثهم . .

غير أن ثمة مؤثراً لا أستطيع إغفاله قط أثر في تكويني العربي ، وأقصد به مجيء جمال عبد الناصر ، لقد تحولت العوامل السابقة — ثقافية أو سياسية . . الى عوامل واقعية يومية ، وأصبحت الفكرة العربية واقعا تقوم ونعيش وننام فيه ، وأصبحت القومية العربية هي العنصر الرئيسي الذي يحرك مشاعرنا .

*** ألا تظن أن هذه الفكرة لم تكن واضحة في أعمالك الواضوح الكافي ؟**

— هذا حقيقي — لم تكن الفكرة العربية واضحة بهذا القدر ، بدليل انني لم أكتب (رواية) عن القومية العربية ، غير أن ذلك يمكن أن تجده على المستوى العام ، فالشعر يمكن أن يرصد بحركته اليومية وانفعالاته المستمرة هذا الواقع العربي ، أما (الرواية) فلم يحدث أن وجدنا رواية تستطيع — ومنذ فترة مبكرة — أن تعي زخم القومية العربية ، أو على الأقل ، لم نجد (رواية) يمكن أن تصارع الشعر في هذا المجال .

لم أكتب سطرًا ضد العرب

غير أن قصوري عن كتابة (رواية) بشكل مباشر عن القومية العربية يمكن أن يعوضه أنني لم أكتب رواية ضد هذه الفكرة ، ورغم ما يقال عني في هذا الصدد ، فأنا أتحدى أي قارئ يجيء لي بقصة قصيرة أو سطر واحد في (رواية) تعارض القومية العربية أو مهاجمها . لم أفعل ذلك قط . .

لأننى أتحدث الآن - لا كروائى عربى - وإنما - بالقطع - عن إنسان عربى يحمل من دفء المشاعر العربية وجراحها الكثير .

أنا لم أكتب - طوال تاريخى الطويل قط - ضد العرب أو ضد القومية العربية ، كما لم أكن عدوا لهذه الفكرة قط ، كما أننى لم أجد هذه الفكرة تتعارض مع المصرية . . أبدا . .

❖ ❖ لكنك انتقدت القومية العربية في فترة عبد الناصر ؟

- في هذا فهم خاطئ لى . . أن أكون عربيا ليس معناه أن أؤيد أية سياسة تدعو إلى القومية العربية مباشرة . .

أريد أن أقول إننا أيدنا القومية العربية في الخمسينات والستينات تحت حكم عبد الناصر ، غير أن العالم كله لم يكن يسمح بها في هذا الوقت ، وقد كان من حسن دفاعى عنها حينئذ ألا أدافع عنها ، لأننى بدفاعى عنها في وقت غير مناسب أكون قد تركت الفرصة لأعدائى ليربصوا بى . .

الأصح أن أنتظر الفرصة المناسبة للدفاع عنها ، هذا بدلا من أن أعلن أشياء يمكن أن تستفز الاتحاد السوفيتى وأمريكا ، فيضربون الفكرة العربية ليجهضوها . . فماذا أكون قد فعلت ؟

اننى اسأل : بهذا المنطق ، كيف أكون قد خدمت القومية العربية ؟ .

هذا على المستوى العام ، أما على المستوى الخاص ، فحين يحىء عبد الناصر ويذهب إلى اليمن ليستنزف هناك بقوى رجعية كثيرة كانت تريد أن تنال من القومية العربية . . حين يحدث هذا في وجود إسرائيل امامى تتربص بى . . حين يحدث هذا ، فليس ذلك من صالح القومية العربية . .

كان رأيى في فترة عبد الناصر أن نساعد اليمن ، نعم ، لكن بالمال ، أو بالسلاح ، أو بالتأكيد المطلق ، لكن أن تفرط في قوتك الذاتية التي تدافع عنك ضد إسرائيل فإن ذلك معناه أنك خنت العرب ، خنت القومية العربية . .

أليس كذلك ؟

العرب يريدون منك القوة ، لا النبيل الضعيف . .

أنا لست ضد القومية العربية

❖ ❖ الغريب أن موقفك في عصر السادات كان عجرا . . هل توضحه لي ؟

— في جميع الحالات ، لست ضد القومية العربية ، أنا أريد أن يكون العرب جميعا وحدة واحدة في مواجهة التريص الآتى إلينا من كل اتجاه ، ولكن لىتم ذلك لابد أن يكون بوعى ، وعن طريق الممارسة .

أما عن موقفى فى عصر السادات ، فقد كنت أتعاطف معه حينئذ ، لقد اتخذ موقفا — بالفعل — من القومية العربية ، غير أن عذره كان داخليا ، أى أن ظروفه الداخلية كانت تحول بينه وبين الثبات على الخط العربى . .

كان يعتقد أن (كامب ديفيد) يمكن أن يعيد بها ما خريته سنوات الحرب فى مصر ، كان يعتقد أن الأمان الذى ستحصل عليه مصر يمكن أن يسهم فى استجلاب عصر رخاء جديد .

والحقيقة ، أن السادات كان يعاين بلداً (بتفرق) بكل ما فيها من مضاعفات سيئة على اقتصادها القومى ، وكان لابد من الاستمرار ، فأثر هذه (الهدنة) التى سميت باسم السلام .

غير أن الحقيقة تجعلى أذكر ، أن هذا الموقف عاينته بعد ذلك ، فقد اعتقدت أن السلام يمكن أن يكون من طرفين : نحن واسرائيل ، غير أن الواقع أكد أنهم هناك — فى اسرائيل — لم يلتزموا بالمعاهدة (أو الهدنة أو الاتفاقية سمها ما شئت من مسميات ، فهى كلها لها هدف إستراتيجى . .) .

أنا لست (خواجة) .

❖ ❖ هل لإحساسك العربى جذور فى رؤيتك السياسية منذ العشرينات ؟

— دون شك . . هناك جذور ، وأنا أنتمى لهذه الجذور بحكم الواقع والدم العربى الذى يجرى فى عروقى ، اننى عربى ، ولست (ضد) العرب قط ، أقسم بالله العظيم إننى لست (خواجة) ، أنا منتم للقومية المصرية ، نعم ، لا أنكر ذلك ، ولكن هل هذا يعنى شيئا ضد القومية العربية ، بالقطع لا .

إن القومية المصرية لم تكن معادية قط للقومية العربية ، كل ما في الأمر أن أصحاب (القومية المصرية) متبهنون لبلادهم يظنون لها ، يعرفون مكانة مصر العربية وسط هذا المحيط العربى الكبير ، وهنا يمكن أن تكون قوى ، فإذا كنت قويا (كمصرى) ، فأنا ، بالتبعية ، أكون قويا (كعربى) ، فلن أكون عربيا قط إلا إذا كنت مصريا أولا ، وأنا - فى جميع الحالات ، لا أجد تناقضا بينهما ثانيا

وسوف أعود للجذور - كما تريد - لأدلل لك ، أن سعد زغلول - على سبيل المثال - كان يعلم جيدا أنه لا انتبه فى فترة الاستقلال للقومية العربية وحدها لما استطاع أن يجرر بلاده ، فالانتباه لعنصرودن عنصر خسارة كبيرة .

لماذا ؟

لأنه حين كان يفكر فى مساعدة سوريا ضد الاحتلال كان لابد له أن يطلب (اذن) من انجلترا ، كان لابد له من مساعدة فرنسا ، وهنا ، هل يعقل أن تكون فرنسا أكثر مرونة لتسهل له هذه المهمة ، وبشكل آخر ، هل كان يتوقع من انجلترا - الحاكم الحقيقى فى مصر - أن تساعده فى أن يذهب الى فرنسا (الأوروبية) ليجرى هناك المباحثات ضدها ، وبالعكس ، هل كان يمكن لفرنسا أن تهب سعد زغلول - اذا سمح له جدلا بالخروج من مصر - الفرصة لياق إليها ليحرر احدى مستعمراتها .

أريد أن أقول من هذا كله ، لابد أن تكون مصر قوية حتى تستطيع أن تساعد ثوار سوريا - أو لبنان أو فلسطين أو الأردن - أما أن تكون محتلة من الإنجليز فإنها لن تستطيع تحقيق القوة التى تمدها لآخواتها فى الشرق أو الغرب .

وحق بعد أن أخرجت الإنجليز من مصر ، فإن الفكر السياسى فيها كان يريد - خلال جمال عبد الناصر - أن يحقق الوحدة (بضربة) واحدة ، وهذا ضد المنطق فى وقت كان اعداء كثيرون يتربصون بالوطن العربى كله . . والآن ، بعد هذه الحقبة الطويلة من تاريخنا مازالت القوتان العظميان يتربصون بالعرب لمزيمتهم ، فالواجب اذن ، فى مثل هذه الظروف . الا اتعجل ، لكن بالممارسة والفهم أحقق القومية العربية .

الفهم الصحيح للتضامن العربى وتحقيق الوحدة القومية هو البداية الصحيحة للقومية العربية فى جميع الأقطار العربية ، وهو ما حاولت أن أؤكد كده خاصة فى فترة عبد الناصر هنا فى مصر .

أؤيد عبد الناصر صاحب القومية العربية .

✱ ✱ معنى ذلك ، أن عصر عبد الناصر مازال يثير فىك الحنين للقومية العربية ؟

— أصدقك القول أن ذلك صحيح لا أستطيع أن أنكره ، وقد قلت لك إن العنصر الأول فى تأكيد فكرة القومية العربية فى الأربعينات ، كان فى إنشاء (الجامعة العربية) .

أما العنصر الثانى والهام ، هو ، تبنى عبد الناصر لفكرة القومية العربية على المستوى السياسى والعمل لها .

لقد كنت مع عبد الناصر فى جميع قراراته مائة فى المائة ، وفى جميع نداءاته إلى القومية العربية دائما ، وأذكر اننى ذهبت إلى اليمن — رغم موقفى من ذهاب عبد الناصر إلى هناك — وبتعليمات من عبد الناصر نفسه .

ولا ينسى الكثير من معاصرى هذه الفترة فرحى الشديدة بوحدة مصر مع سوريا ، بل اسعدنى كثيرا ثورة اليمن ، وإن كان تحفظى الوحيد ألا يذهب جيش إلى اليمن ويترك هنا عدو شرس هو إسرائيل ،

لقد أحببت عبد الناصر وآمنت به ، وعدا الأسلوب الخاص بالشخصية (الكارزمية) لانتميت إليه دائما ، غير أن أكثر القرارات التى دفعتنى لتأييده كانت القرارات التى تؤيد القومية العربية وتدعو إليها .

أعترف أن عصر عبد الناصر مازال يثير فى الحنين .

٢ - أنا وجائزة نوبل

✻ ✻ تقول بعض المصادر إن النص المنشور كتاب ناقص عن النص المنشور في الأهرام وإن النص الكامل هو المترجم إلى الإنجليزية هل ، (اولاد حارتنا) أو (أولاد الجبلاوى) فى النص الإنجليزى كاملة ؟

— لا ، الذى اعلمه أن النص الذى نشر بالأهرام كامل ومع أننى لم أقرأ لا النص العربى أو الانجليزى فإننى أؤكد أن النص المنشور بالصحيفة كامل .

لقد قيل وسمعت هذا من أكثر من مصدر إن النص الذى نشر بالأهرام حذف منه الكثير أمام إصرار بعض الجهات التى اعترضت حينئذ على النص ، ومع هذا ، فاننى أقول إن النص الصحيح هو هذا الذى نشر بالأهرام .

وأعود لطرح السؤال مداعبا :

✻ ✻ متى تطيع (اولاد حارتنا) ؟ يجيب بسرعة .

لا أعتقد ، على الأقل حتى الآن . اسمع (وكأنه اكتشف شيئا) هناك صحيفة دينية (النور) تهاجنى مرات عديدة من أجل الرواية . .

الفهم خاطئ

الوقت يمر

✻ ✻ هل ثمة اعتراض رسمى الآن عليها ؟

— الذى أعرفه أن احدا من الجهات الدينية الأزهر لم يعترض عليها حتى الآن لكن لا أعرف سبب الغضب العام لدى البعض .

لأننى غير متفائل بنشرها فهناك من لايزال يعترض رغم مرور قرابة ثلث القرن على نشرها .

وقال بأسى وبصوت خفيض وكأنه يحدث نفسه :

« لن تنشر لا أمل » .

*** ثمة اتهامات توجه الى الجائزة مارأيك كحائز على الجائزة فيها ؟

— لنبدأ بأولها العنصرية والحقيقة أننى لم أعن فى حياتى بدراسة جائزة نوبل لأنى اعتبرتها من أول يوم خارجة عن حدودى لأسباب كثيرة ومن الناحية الموضوعية لا أحب أن أصدر حكما إلا إذا كان مدعما بحجيات مقنعة ومعقولة .

وأنا فى الواقع لا أملك حجيات فى هذا الموضوع تصلح للهجوم أو للدفاع ولكن عندى بعض خواطر .

وعلى سبيل المثال :

فيا يتعلق باتهامها بالعنصرية والاهتمام بأدباء الغرب فبالرجوع إلى نشاطها نجد أنها تعرض أدباء العالم بطريقتين : واحدة مباشرة للغات التى تعرفها كالانجليزية والفرنسية والالمانية الخ والأخرى غير مباشرة تعتمد على شهادات الآخرين وعلى الترجمات .

وعلى ذلك فإن اكتشاف أى أديب خارج مكان اللغات الأوروبية يحتاج لوقت طويل فضلا عن ذلك فإن مولد الجائزة عاصر وجود عمالقة أدب أوروبا وأمريكا الذى لا يختلف أحد فى قيمتهم العالمية وإذا كان تقديمهم طبيعيا ولا حيلة للجنة فيه من جميع النواحي .

أما عن الصهيونية - يضيف الأديب الكبير - فإننى اسأل أى دليل موجود عندنا على أن اللجنة أعطت جوائز لأناس مختلفين جدا من ديانات مختلفة وقوميات مختلفة ؟ .

أقول : أى دليل على أن الصهيونية التى كانت تتحكم فى إعطاء الجائزة هؤلاء ؟

أنا شخصا ليس عندى أى دليل لكن عندنا بعض الأسئلة .

سؤال :

ما الفائدة التى تعود على الصهيونية حين تمنح الجائزة للعرب ، تتوافر لهم من أسباب الدعاية فى أسبوع ما تعجز عنه الجامعة العربية فى مائة عام .

هل جنت الصهيونية ؟ .

سؤال آخر : إذا كان البعض يعتقد أن الصهيونية وراء الجائزة فلماذا يسعى إليها بكل الوسائل ويأسف على ضياعها ؟

الواجب أن اتحد أدياء العرب كان يجب يعلن أن الجائزة مشبوهة وصهيونية ويقدم أسباب ذلك ويدعو الكتاب العرب إلى مقاطعتها وينصح من يحصل عليها بالخروج عن أعمال العرب ومع هذا كله ليس عندنا دليل واحد على أن الصهيونية تحاول أن تمنح لنا الجائزة .

وببساطة فإن العرب أعداء الصهيونية فالسؤال البديهي إذن :

كيف يقدمون للعرب هذه الخدمة ؟

ولماذا يستجيب العرب إليها ؟

* * هذا عن الجانب العنصري أو التأثير الصهيوني فماذا عن الجانب السياسي اقصد إثار بعض الكتاب المنشقين عن الاتحاد السوفيتي أو عن مبادئ العالم المقابل لعالمنا ؟

لا حظ ان هذه الجائزة هي في الأدب وتقول عنها كما جاء في حيثيات نوبل يشترط لمن يحصل عليها أن يكون له مستوى أدبي ونزعة إنسانية طبعاً كلمة إنسانية تحتوى فينا نغنيه وتكمن وراءها الحضارة الغربية لأنها جائزة نشأت في هذا الجو .

ومعلوم أن الغرب يعتبر أن الشيوعية تدمير لكل مبادئه فإذا وجد أديب سوفيتي على مستوى أدبي وضاق بالمبادئ الصارمة للاتحاد السوفيتي كما يفعل (جورباتشوف) الآن فلا غرابة أن تتوجه إليه الجائزة هذا ببساطة يتفق مع مبادئها .

* هل هذا يعني أن القيم الإنسانية لها طابع غربي فقط ؟

— كل يفسر الإنسانية بطريقته وحين تقول الإنسانية بالمعنى الغربي فإنها مبادئ الثورة الفرنسية مثلاً أما عند السوفيت فهي انتصار للطبقة العاملة وتحور الإنسان من الماضي لذلك فإن الجائزة تختلف في كل جانب : جائزة لينين تختلف عن جائزة نوبل كل جائزة لها معنى إنساني يختلف عن الآخر .

* * ألا ترى أن بعض الصهاينة حصل عليها في وقت كان مستواهم أقل بكثير من المستوى

الإبداعي الكبير لنجيب محفوظ ؟

لم يقرأ أديب أو كاتب أو صحفي مصري هذه الكتابات لكي نحكم عليها .
ثم ثمة ملاحظة عندى تحيرنى كثيراً فى هذا العدد :

ألم يفكر صحفي عربى أن يقابل سكرتير لجنة الجائزة ويناقشه فى منهجها ويعرض عليه
اللائحات التى توجه إليها ويناقشه فيها . . إننا لسنا موضوعيين واستطيع أن أضيف أننا فى العالم
العربى نطلق لغرائزنا العنان فقط .

٢ - دفاع عن (أولاد حارتنا)

* * في اعتقادك . . ما سبب اعتراض الأزهر على رواية (أولاد حارتنا)

— في البداية ، أقول . . إن هذه الرواية — أولاد حارتنا — ليست مصادرة إلا في مصر ،
وهي — في الوقت نفسه — متداولة شرقاً وغرباً ، في البلاد الإسلامية في المشرق والمغرب ، وفي
البلاد الغربية من أقصى الشمال إلى أقصى الغرب . .

وفي هذه المساحات الشاسعة على الكرة الأرضية ، في الجهات الأربع لم يعترض عليها
مسلم واحد سواء من المسلمين العاديين أو من المتخصصين .

ال المطلوب : قراءة (رواية) لا تاريخ

بعد ذلك أضيف ، أن موقف اساتذة الدين وعلمائهم عندنا يصعب فهمه ، وهذا يعود إلى
موقف فني أكثر منه إلى موقف ديني .

إن المشكلة الأساسية هو ما غاب تماماً عند قراءة الرواية .

إن الرواية يجب أن تقرأ كرواية ، وليست كتاريخ قط .

ال مطلوب أن نقرأ (الفن) ، العمل الروائي ، ليس الدين أو التاريخ .

وسوف أضرب مثلاً موضعاً فيه وجهة نظري ، يغني عن العودة إلى مثل هذا الموضوع من
آن لآخر . .

إن لدينا ، في التراث العربي ، كتاباً بعنوان (كليله ودمنة) ، وهو كتاب عن عالم الحيوان ، هل
أحد يجهله ؟ بالطبع لا ، طيب ، فلتتوقف عنده هنيهة ، إن رموزه ترمز إلى ملوك وأمراء ووزراء
وحكماء وأخبار وأشعار . . الخ .

للفن لغة واحدة

هذا الكتاب يقتضى أن نقرأه ككتاب حيوانات .. لنستنتج — بعد ذلك — مغزى الرمز وفحواه ، فللفن لغة واحدة لا مخطئها الوجدان قط .

معنى هذا أنه لا يجوز — على سبيل المثال — أن نعترض على أن الثعلب الذى يرمز له — فى هذا النص التراثى الكبير — إلى الوزير — أى وزير — هذا الوزير الذى ينبش فى (الزبالة) ، فنعترض على مؤلف الكتاب ، ونقول : كيف ينبش هذا الوزير فى الزبالة .

إن الذى ينبش فى الزبالة — ياعزيزى — هو الثعلب وليس الوزير أليس كذلك ؟
غير أن مغزى الحكاية التى يقوم بها الثعلب هى التى ترمز إلى معنى الوزير
فالمسألة ، إذن .. جبل أوفاعة أوقاسم — أو أى واحد من « أولاد حارتنا » — فى الحارة
يعتبر من الأبطال المصلحين ليس من الأشرار قط .
هذه هى الرسالة .

وبعد ذلك ، نستطيع أن نطرح المعنى الرمضى .

لكن أن نتجاوز جبل فتقول ، أو نزعم ، أنه سيدنا موسى ، فإن هذا يعتبر فى الحقيقة تجاوزاً فى القراءة .

إن هذا — هو جبل ابن الحارة .

إذن ، لأنهم لا يعرفون كيف تقرأ الرواية

✱ ✱ النقطة الرئيسية فى الاعتراض على الرواية هى —

بالتحديد — قتل الجبلاوى ..

— نعم ، إن النقطة التى أثارت ما أثارت من الضجة والاعتراض ، هى قتل الجبلاوى ..
ومع هذا ، فإن هناك — إذا توخينا حسن النية أو ، إذا توخينا الدقة مع سوء النية — أكثر من دليل على أن صاحب الرواية هو مسلم زاع لما يريد أن يقول .

إننى لم أرد قط النيل من (الجبلاوى) على أنه مرادف (للإله) عز وجل — وحاشا لى أن أفعل ذلك — فإن ذلك ليس فى تكوينى أو مفهومى الروائى ..

فما هو أول دليل .. ؟

هو ، أنه لم يشر أحد إلى أن جارية الجبلأوى قالت لقاتله المزعوم قط : إن الجبلأوى راضٍ عنه .

● شهادة :

لنؤكد هذه الشهادة التي يذكرها نجيب محفوظ نعود إلى الجزء الأخير من (أولاد حارتنا) حيث يدور الحوار اللوحة رقم ١١١ وعبر صفحات عديدة (ص ٥٣٧) فحين يعود غرفة من بيت الناظر اعترضه شبح جارية الجبلأوى ، فحاول أن ينهر هذه المرأة فدار الحديث بينهما :

قالت بهدوء :

— لا شكوى لى ، وإنما أردت أن أدخل إليك لأنفذ وصية !

— أية وصية ؟

.....

.....

فقالت بصوت هادئ كنور القمر :

قال لى قبل صعود السر الإلهى اذهبي إلى غرفة الساحر وأبلغيه عنى أن جده مات وهو راضٍ عنه .

.....

— كيف عرفت بمكانى أ

— سألت عنك أول ما جئت فقالوا لى إنك عند الناظر فلبثت انتظر .

— ألم يقولوا لك إننى قاتل الجبلأوى !

فقالت بارتياح

— ما قتل الجبلأوى احدا وما كان فى وسع أحد أن يقتله، وفى حوار آخر مع رفيقه صاح فى

ذهول :

.. مات الجبلأوى وهو عنى راضٍ .

.. مات الجبلأوى وهو عنى راضٍ .

وراح يردد طيلة الحوار :

— إن جدى أعلن رضائه عنى رغم اقتحامى بيته وقتل خادمه .

.. لكننى واثق من أنه مات وهو عنى راضى ، لم يفضبه الإقتحام ولا القتل ، لكن لواطع على حياى الراهنة لما وسعته الدنيا غضبا .

❖ هذا من جهة الجبلاوى .. فهل يمكن القول إنه سعى إلى تأكيد أن الجبلاوى حى لم يميت ، وسعى ليؤكد فى هذا السبيل على وجود الجبلاوى أو إحيائه .. ؟

وهنا ، أجاب نجيب محفوظ بسرعة وهو يضع يده على الورق :

— بالقطع ، لقد كان من أول أهداف عرفة هو أن يبذل كل ما فى وسه لإحياء الجبلاوى .

● شهادة أخرى :

« وهنا نفتح قوساً آخر لنضيف من (أولاد حارتنا) فى اللوحة ١١١ صفحات عديدة

٥٠٢ ، ٥٣٥ ، ٤٥٢ .

.. فبعد أن حدثت الجريمة راح عرفة يحدث نفسه كيف يستطيع التكفير عنها :

« وتساءل كيف يمكن التكفير عن هذه الجريمة ؟ إن مآثر جبل ورفاعة وقاسم مجتمعة

لا تكفى . القضاء على الناظر والفتوات وإنقاذ الحارة من شرورهم لا يكفى . وتعريض الناس لكل مهلكة لا يكفى . شىء واحد . يكفى هو أن يبلغ من السحر الدرجة التى تمكنه من إعادة الحياة إلى الجبلاوى » .

وفى موضع آخر ، حين راح يسأل الناظر عرفة ماذا يريد أن يفعله لو تسنى له النجاح فيه ،

قال :

« أرد إلى الحياة الجبلاوى »

ونجيب محفوظ لم يتخل عنه هذا الشعور طيلة العمل الروائى فعرفة ، كان يحيا دائما فى

شعور الندم ، ويريد أن يفعل أى شىء ليعيد تكوين ما تكسر هناك فى البيت الكبير ، إنه يقول

لرفيقه أثناء حوار حزين :

« وهيئات أن أنسى أنني المتسبب في موته ، لذلك فعل أن أعيده إلى الحياة إذا استطعت .
وإن تيسر لي النجاح فلن تعرف الموت » .

شرط الحضارة

وعدت أسأل نجيب محفوظ سؤالاً بدهياً من جديد :

• • ما معنى هذا كله ؟

لم يقضب ، وإنما قال لي في بطنه شديد :

— إن هذا معنى ببساطة أن هناك إشارة إلى إنكار العلم للدين في فترة وعودته إليه بعد ذلك ..

إن شرط الحضارة المعاصرة أن يكون لها من عمودين تقوم عليهما ، هما ، العلم والإيمان .

إن هذه الرواية اتهمت — ظلماً — بأنها تقتل القيم الروحية في وقت هي رواية تبحث عن القيم الروحية . ولا أريد أن أذكر أن الفقرة الأخيرة في هذه الحثيثات تقول إن هذه الرواية تناول صاحبها (بحث الإنسان اللدوب عن القيم الروحية) .

وهذا تقدير جاء من الأغراب ، أليس هذا شيئاً محزناً؟!

ينظر نجيب محفوظ إلى بعيد ، ثم يقول كمن يتحدث إلى نفسه :

— أرجو أن يعيد الأساتذة الأفاضل من علماء الدين قراءة الرواية بعين بعد التخلص من غشاوة الاتهام والله يحكم بيني وبينهم في الدنيا والآخرة .

**كشف تحليلي :
بالأعلام والأماكن والموضوعات**

(١)

أدم

انظر

أولاد حارتنا

إدريس

انظر

أولاد حارتنا

إسماعيل قدير

انظر

قشمر

إشتركية ، قرارات

أنور علام

انظر

يوم قتل الزعيم

الإله

الانفتاح الاقتصادي

الإرادة ، مصطلح صوفي

أولاد الجبلأوى (كتاب)

انظر أيضا

أولاد حارتنا

إمام العرش (رواية)

أولاد حارتنا (رواية)

أنور السادات

الأنثا

الانفتاح الاقتصادي (روايات)

الانفتاح الاقتصادي ، مصطلح

الانفتاحيون : الأصول والدوافع

الأزهر

الافتتاحية

انظر

أولاد حارتنا

الاناشيد الصوفية

« الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر ،

الاستلاب الثقافي

انظر

الثقافة

آل حمدان (أسرة)

انظر

أولاد حارتنا

(ث)	الإحالة
ثروة فوق النيل (رواية)	الاداء المرتجل
ثورة ١٩٥٢	الأفندية
ثورة ١٩١٩	الأهرام ، جريدة
الثلاثية	الأهرام الاقتصادى ، مجلة
انظر	أهل القمة (رواية)
السكرية	
الثلاثية	(ب)
انظر	بداية ونهاية (رواية)
قصر الشوق	الباقى من الزمن ساعة (رواية)
الثلاثية	بدر الصعيدى
انظر	انظر
بين القصرين	ملحمة الخرافيش
الثلاثية ، مرحلة	البنية البعيدة ، مصطلح
	البنية العميقة ، مصطلح
(ج)	(ت)
جائزة نوبل	التاريخ
الجامعة العربية	تدهور الجيل الرابع
جبل	التصوف
انظر	التصوف السنى
أولاد حارتنا	التكية
الجبلاوى	تنوعات على لحن واحد :
انظر	شكل فى التأليف المسرحى
اولاد حارتنا	التوت
جمال عبد الناصر	التيار الاسلامى
جولدلمان ، لوسيان	التيار الدينى
جلال	

سعيد مهران
انظر
اللص والكلاب
السمان والجريف (رواية)
السينما

(ش)
شاكر المرداني
انظر
حديث الصباح والمساء

(ص)
صباح الورد (رواية)
الصحفين
الصهيونية

(ط)
الطبقة المتوسطة
الطريق (رواية)

(ع)
عاشق التصوف
عاشور الناجي
انظر
ملحمة الحرافيش
عاشور الحفيد
انظر أيضا

انظر
ملحمة الحرافيش

(ح)
الحال ، تجربة
حافظ الشيرازي
الحارة
حارتنا

انظر
أولاد حارتنا
حامل الأفكار
حازم سرور عزيز
انظر

حديث الصباح والمساء
حديث الصباح والمساء (رواية)

السحرة
السراب
سليمان

انظر
ملحمة الحرافيش
سيد ضرغام

انظر
احاديث الصباح والمساء
السيرة الذاتية
السيد ياسين
سعد زغلول

ملحمة الحرافيش

عبده محمد المراكبي

انظر

حديث الصباح والمساء

عدنان أحمد المراكبي

انظر

حديث الصباح والمساء

العدل

العدالة الاجتماعية

العرب

العشق

عقل حمادة القنواي

انظر

حديث الصباح والمساء

علوان فواز محتشمي

انظر

يوم قتل الزعيم

عل عبد الستار

انظر

اهل القمة

العناصر الفاعلة

عامر وجدى

انظر

ميرامار

عبث الأقدار (رواية)

عرفة

انظر

أولاد حارتنا:

العلم

(ف)

الفكرة العربية

انظر

القومية العربية:

(ق)

القاهرة الجديدة (رواية)

قاسم

انظر

أولاد حارتنا

قرة عيفى

انظر

ملحمة الحرافيش

القصة العربية - تاريخ مصر - نجيب محفوظ

ق . أ (و) ب . أ (قبل الانفتاح

وبعد الانفتاح)

انظر

يوم قتل الزعيم

قدري عامر عمرو

انظر

حديث الصباح والمساء

القيم

قشمر (رواية)

القومية العربية

ماهر محمود المراكبي	كمال
انظر	انظر
حديث الصباح والمساء	قصر الشوق ، السكرية
المتواليه الموسيقية	كامب ديفيد
محكمة نجيب محفوظ	الكارزمية
مدرسة فؤاد الأول	الشك
مدرسة البراموي الابتدائية	الشكل
محتشمي زايد	كليلة ودمنة
انظر	الشخصية
يوم قتل الزعيم	شهد الملائكة
ملحمة الحرافيش (رواية)	انظر
المكان	ملحمة الحرافيش
محمد البنان	الشحاذ (رواية)
انظر	شمس الدين
حديث الصباح والمساء	انظر
محتشمي زايد	ملحمة لخرافيش
انظر	الشیطان يعظ (رواية)
يوم قتل الزعيم	
المعرفة	(ال)
موسى (عليه السلام)	وجهة نظر ، باب في الأهرام
مصر للطباعة	الوقف
المصور ، مجلة	وجهة النظر ، مصطلح
المصادرة	الوعي التقدمي
المحكمة	الوصول
ميرامار (رواية)	أو
	المدينة الفاضلة

نجيب محفوظ ، حياته	(ف)
انظر	فتح الباب
قشتمر	انظر
نجيب محفوظ ، انتهاء	ملحمة الحرافيش
النحن	الفتوة
	الفلسفة
(هـ)	الفكرة الصوفية
هزيمة المثقف	فواز محتمسى
هزيمة ١٩٦٧	انظر
	يوم قتل الزعيم
(و)	الفقراء
الوعى	الفكر ، مجلة
الوعى الكائن	
الوعى الممكن	(ن)
اللص والكلاب (رواية)	نكبة فلسطين
	الناصر
(ى)	انظر
اليمن	اولاد حارتنا
يوسف القعد	ناظر الوقف
	النبوت
	نجيب محفوظ ، شهادات
	نجيب محفوظ
	انظر
	اسماعيل قدرى
	نجيب محفوظ
	انظر
	كمال

الفهرس

٥	مقدمة :
٩	الفصل الاول : نجيب محفوظ وثورة يوليو
٤٧	الفصل الثاني : أولاد حارتنا . . النقد والدلالة
٧١	الفصل الثالث : ملحمة الحرافيش . . ابنة الوعى
١١٩	الفصل الرابع : الفكرة الصوفية عند نجيب محفوظ
١٥٧	الفصل الخامس : نجيب محفوظ وسيرك الانفتاح
١٩٩	شهادة نجيب محفوظ
٢١٧	كشف تحليلي

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

ص. ب: ٢٣٥ الرقم البريدى: ١١٧٩٤ رمسيس

www.maktabetelosra.org

E-mail: info@egyptianbook.org

رقم الإيداع بدار الكتب ٢٠٠٥ / ١٠٠٤٥

I.S.B. ٧٧ - 01 - 9578 - 2



إن القراءة كانت ولا تزال وسوف تبقى، سيدة
مصادر المعرفة، ومبعث الإلهام والرؤية
الواضحة.. وعلى الرغم من ظهور مصادر
حديثّة للمعرفة، وبرغم جاذبيتها ومناقستها
القوية للقراءة، فإنني مؤمنة بأن الكلمة
المكتوبة تظل هي مفتاح التنمية البشرية،
والأسلوب الأمثل للتعليم، فهي وعاء القيم
وحافظة التراث، وحاملة المبادئ الكبرى
في تاريخ الجنس البشري كله.

سوزيه بارز

